ROK XI WARSZAWA, WRZESIEŃ-PAŹDZIERNIK 1936 Nr 4

RUCH LITERACKI

ZAŁOŻONY PRZEZ BRONISŁAWA GUBRYNOWICZA

TREŚĆ

TOWARZYSTWO LITERACKIE IM. A. MICKIEWICZA
ODDZIAŁ WARSZAWSKI

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLJOTEKA POLSKA" WARSZAWA

POLONISTA

DWUMIESIĘCZNIK

Czasopismo poświęcone sprawom nauczania języka polskiego

Wychodzi rok VI.



We wrześniu ukazał się numer IV o następującej treści:

Dr. Juliusz Saloni: *O celach nauczania języka polskiego.*

Dr. Marjan Des Loges: *Przeżycie a przedmiot w dziele literackiem* (dok.)

Jan Szelejewski: *Aktualizacja a nauczanie języka polskiego w szkole powszechnej.*

Stefan Balicki: *O tak zwanych pomocach szkolnych do nauki języka polskiego.*

Dr. Juliusz Saloni: *Nowa ortografia.*

Sprawozdania i oceny: J. Kleiner — J. Balicki — S. Maykowski: *Literatura polska dla klas wyższych szkół średnich ogólnokształcących, tom I* (J. Saloni). St. Jodłowski: *Ćwiczenia gramatyczne, ortograficzne i słownikowe dla III kl. szk. powsz.* (Z. Karpowiczowa). *Kronika.*

Warunki prenumeraty „Polonisty“ wraz z „Ruchem Literackim“: rocznie zł 10.—, półrocznie zł 6.—, numer pojedyńczy „Polonisty“ zł 1.50, podwójny zł 3.— .

Redaktor: *Juliusz Saloni,* tel. 10-20-31.

Sekretarz Red.: *Henryk Schipper,* tel. 12-60-77.

Adres Red.: **Warszawa, Nowy Świat 23-25 (Instytut Wydawniczy „Bibljoteka Polska“).**

Adres Admin.: Tamże (t. 270-02). Konto czek. P.K.O. 24-195

ROK XI WARSZAWA, WRZESIEŃ-PAŹDZIERNIK 1936 Nr 4

RUCH LITERACKI

ZAŁOŻONY PRZEZ BRONISŁAWA GUBRYNOWICZA

TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNA W ŚWIETLE NOWYCH BADAŃ
(ŁEMPICKI, SUCHODOLSKI, TROCZYŃSKI)

Rozważania nad sztuką, publikowane w czasach ostatnich, biegną jakby w dwóch kierunkach. Pierwszy charakteryzuje traktowanie twórczości artystycznej jako dziedziny ściśle związanej z życiem, jego zadaniami i troskami; w ślad za tym wyłania się konieczność określenia roli, jaka przypaść może w udziale sztuce na tle współczesnej rzeczywistości kulturalnej. Obok tego życiowo-socjologicznego ujęcia sztuki spotykamy się z ściśle naukowym podejściem do przedmiotu, które ma za cel wyłącznie analizę dzieła bez względu na rezonans społeczny i potrzeby chwili.

1. Do grupy pierwszej należy studium prof. Zygmunta Łempickiego „Literatura-poezja-życie" (Warszawa 1936, str. 50, Biblioteka Marchołta). Literatura jest dla autora nie zbiorem dzieł i tomów, lecz akumulatorem energii, naładowanym przez jednostkę twórczą. Energia ta może oddziaływać na innych i staje się przez to cząstką życia, w którym wyżłabia własne łożysko. Rolę życiową literatury określa jej ewolucja historyczna, której zarys stanowi pierwszą część rozprawy.

Znaczenie pojęcia „literatura" — stwierdza prof. Łempicki — zdradzało w przebiegu dziejowym tendencję pejoratywną, nabierając stopniowo sensu ganiącego. Ciekawe to zjawisko znajduje wyjaśnienie w stosunkach społecznych. Od czasu wynalezienia druku istniała tzw. literatura straganowa, przeznaczona dla odbiorców o niewybrednych upodobaniach. Później zaznacza się jakby zbliżenie między tym rodzajem piśmiennictwa, a literaturą w znaczeniu właściwym. Jest to następstwem nie tylko wzajemnego przenikania się warstw kulturalnych, lecz i pomieszania pojęć. Śród masy o niskim poziomie wymagań pojawia się pretensjonalność, natomiast śród elity występuje chęć podobania się i pogoń za konsumentem. Ton zaczyna nadawać słowo „interesujący", którego nie znała poezja starożytna, opracowująca po wielekroć znane tematy i motywy. W tym samym kierunku oddziaływa demokratyzacja sztuki: im większy jest krąg odbiorców literackich, tym bardziej trywializuje się literatura, zwłaszcza zaś powieść. Za przykładem przemysłu zdobycie rynku czytelniczego staje się nie tylko ambicją twórcy, ale i pobudką materialną jego twórczości. Wpływ komercjalizacji staje się coraz dotkliwszy. Na widownię wysuwa się problem organizacji zawodowej, którego zwykłym następstwem jest ochrona jednostek słabszych, co musi się odbić szkodliwie na poziomie produkcji. Miejsce zrzeszeń, ożywionych wspólnymi ideałami artystycznymi, zajmują organizacje wzajemnej

pomocy, których aktywność przejawia się głównie w reklamie, co powoduje osłabienie uroku moralnego literatury i zachęca państwa do wciągnięcia stanu pisarskiego w poczet zrzeszeń, służących jego celom.

Jak widać, ocena obecnej sytuacji literatury wypadła surowo. Prof. Łempicki nie poprzestaje jednak na rejestrowaniu faktów, lecz stara się sięgnąć spojrzeniem w przyszłość: „Napierające zewsząd z gwałtowną energią siły nowokształtującego się w powojennym okresie życia postawiły literaturę wobec zadań i celów, które zmuszają ją do głębokiego wniknięcia w jej istotę i posłannictwo i domagają się rozstrzygnięć, których strusia polityka, uprawiana przez różnych matadorów współczesnego życia literackiego, nie jest w stanie uniknąć, a może je najwyżej odwlec"... (str. 21).

Zadania, jakie autor zakreśla literaturze, dadzą się porównać z zasięgiem nauki. Jak wiedza przyrodnicza stanowi próbę wykrycia tajemnic natury i ich opanowania, tak „nauki o przejawach ducha są próbą zrozumienia tych przejawów, a ponad nie wyrasta i poza nie wychodzi poezja, która jest najśmielszą i największą próbą wniknięcia w tajemnicę ducha, ujawnienia go i wywołania. Jest ona poszukiwaniem człowieka we wszechświecie, ducha w człowieku". Chodzi oczywiście nie o dociekania metafizyczne, ale o stworzenie symbolu, który stanowić może sam rytm, współbrzmiący z biegiem świata, lub o pewną postawę w rozglądaniu się dokoła. Pogląd ten wiąże się z dilthey'owskim pojęciem struktury psychicznej, którą należy rozumieć jako organizm dynamiczny, wytwarzający i wyładowujący siłę. Produktem jej są twory kultury, między nimi poezja, stanowiąca obiektywację ducha ludzkiego czyli owej mocy międzyindywidualnej i ponadosobowej, która, wyrastając z każdej psychiki jednostkowej, wychodzi poza nie i uniezależnia się jako pewna wspólnota. Dopiero w tej sferze objawiają się problemy wielkiej twórczości artystycznej. „Poezja jest wywoływaniem i ujarzmianiem ducha..." (str. 23). Sferą jej jest najpierw uczucie, które, pośrednicząc między poznaniem a działaniem, wskazuje człowiekowi rzeczy godne pożądania. Obok tego zaznacza się w niej poznanie i wola, które czasem pojawiają się w poezji równolegle, czasem zaś rozbiegają się, czego wynikiem jest bądź postawa kontemplatywna, bądź dążenie praktyczne. W stosunku do świata poezja zajmuje zatem stanowisko podobne do filozofii, lecz jest wolna od zobowiązań racjonalnych, o jej wartości zaś decyduje wzgląd wewnętrzny, ład i harmonia. Rozwiązania poezji mają charakter twórczy; wyrazem tego jest mit, stawiający i rozwiązujący problemy rzeczywistości ludzkiej, przy czym należy zaznaczyć, że tak rozumiany mit można odkryć w różnych rodzajach twórczości, nie pomijając realizmu. Tęsknota metafizyczna znajduje swój wyraz w symbolu, charakterystycznym dla mitotwórczego myślenia, a postawa pragmatyczna w motywie, który nadaje zagadnieniu poetyckiemu ruch i dynamikę.

Źródłem energii, zawartej w dziele literackim, jest psychika poety. Jednostka twórcza musi określić swój stosunek wobec otaczających ją warunków, a więc zarówno wobec teraźniejszości, jak i względem kultury odziedziczonej. Ścieranie się energii trzech czynników: struktury jednostki, tradycji oraz sytuacji współczesnej decyduje o dynamice życia literackiego i wartości dzieła. Wpływ tradycji zasadza się na tym, że każdy, kto podejmuje jakieś zagadnienie, musi stanąć wobec pewnej przeszłości i ustosunkować się do niej; wyłamać się spod tego prawa mogliby chyba ignoranci. Postawa wobec danej sytuacji życiowo-ideowej stanowi jedną z ważnych zasad klasyfikacji literackiej. Można dostrzec wiele stopni pośrednich między dwoma stanowiskami sprzecznymi: egotycznym

zamknięciem się w sobie, krytyką rzeczywistości w postaci ucieczki przed nią — i skrajnym altruizmem poetyckim. Na literaturę usiłują wpływać również obywatele, wysuwając własne postulaty; wytwarza się walka, której wypadkowa nadaje kierunek poezji.

Literatura — mówi na zakończenie prof. Łempicki — jest wytworem życia. Twórca musi uczestniczyć w strukturze ponadindywidualnej i tworzyć na tle pewnego podłoża ideowego, które otrzymuje wprawdzie podniety, lecz udziela ich także ze swojej strony. Zmianom społecznym towarzyszą modyfikacje smaku artystycznego. „Ale co innego jest oczywiście, jeśli się chce tą literaturą z góry kierować i tworzyć coś w rodzaju planowej gospodarki literackiej, jeśli się chce poezją komenderować". Obojętne jest przy tym, czy komenda wychodzi z dołu, od ugrupowań społecznych, zdążających do narzucenia swojej ideologii, czy też od państw i rządów.

Przedstawiliśmy stosunkowo obszernie wywody autora, nacechowane przejrzystością i siłą przekonania. Aczkolwiek analiza stosunku literatury do życia zawiera wiele spostrzeżeń ciekawych i głębokich, wnioski ostateczne wydają się zbyt pospieszne. Prof. Łempicki przeprowadza analogię między życiem gospodarczym i literackim, dostrzegając w obu dziedzinach pewien automatyzm i skłonność do naturalnej ewolucji. Porównanie to raczej osłabia tezę końcową, gdyż bieg wypadków na polu ekonomicznym stawia pod znakiem zapytania celowość zasad nieinterwencji państwa i samoistnego rozwoju stosunków gospodarczych. Jeżeli chodzi o sferę poezji, trudno się obronić od niechętnej reakcji, gdy pada słowo: komenda. Czy jednak jest to wynikiem strony merytorycznej zagadnienia, czy też raczej stylizacji? Na temat oddziaływania państwa na literaturę stoczono dotychczas wiele sporów, nie dochodząc do ostatecznych rezultatów. Wydaje się, że problem nie daje się rozwiązać w swej postaci ogólnej i że każde środowisko i epoka musi się do niego ustosunkować w sposób samodzielny. W państwach o układzie totalnym, o jednokierunkowym nastawieniu kulturalnym, wolnym od nadbudówek, całkowite wyłączenie poza nawias wpływów państwowych literatury byłoby zjawiskiem dziwacznym i nienaturalnym. Jeżeli, jak stwierdza autor, literatura jest akumulatorem energii, wywierającym wpływ na życie, państwa tego rodzaju w dążeniu do swych celów nie mogą z niej zrezygnować, gdyż z jednej strony jest ona potężnym narzędziem działania, z drugiej zaś traktowana jako wyłom godziłaby w istotę organizacji ogólnej. Przesądzanie negatywnego wpływu kolaboracji państwa i literatury byłoby rzeczą nieuzasadnioną, gdyż oddziaływanie to wskutek scalenia się wszystkich elementów konstrukcyjnych życia stanowiłoby nie akt przymusu, ale zwykłą konsekwencję powszechnie uznanej metody pracy. Inaczej zupełnie przedstawiać się musi sprawa wówczas, gdy zasięg władz ma postać ściśle administracyjną; wówczas próba kierowania twórczością artystyczną sprowadzić się musi do bezdusznej, szkodliwej biurokracji. Autor wyraża przekonanie, że wszelka literatura, oparta na jakimś planie, pozostanie tylko „literaturą"; czymże zaś, jeśli nie „planem" jest zamykanie związku między literaturą, a formami życia społecznego w ramy niezmiennego liberalistycznego schematu? Historia kultury również sprawy nie rozstrzyga. Można wskazać okresy, w których inicjatywa państwa w dziedzinie sztuki wydawała dobre wyniki; refleksję tę narzuca np. złoty wiek literatury francuskiej.

Wątpliwości nasze uwydatniają tym wyraziściej ciekawą dialektykę studium prof. Łempickiego. Ujmuje ono w jednym zwięzłym rzucie syntetycznym bogaty kompleks zagadnień i rozwija je w sposób, nacechowany troską o wielkość

literatury i jej pomyślny rozwój. Autor zmusza czytelnika do odważnego lotu myśli i do krytycznej oceny utartych opinii.

2. Z próbą określenia stanowiska sztuki na tle rzeczywistości spotykamy się również w rozprawie Bogdana Suchodolskiego „Wielkość sztuki a odrodzenie kultury" (Warszawa 1935, str. 55, odb.: Życie Sztuki II, Kasa im. Mianowskiego). Zbliża ją do studium prof. Łempickiego podobne odgraniczenie sztuki „interesującej" i „ciekawej" od przeżyć estetycznych rzędu wyższego oraz postulat poważnego i odpowiedzialnego stosunku do dzieła artystycznego. Książka Suchodolskiego ma również nastawienie społeczne i nie jest jedynie akademickim roztrząsaniem spraw estetycznych, lecz także poszukiwaniem dróg przyszłości.

Za punkt wyjścia obrane zostało rozróżnienie dwóch rodzajów kultury, których odmienność zaznacza się wyraźnie w pracy nad młodym pokoleniem. Wychowanie może być uczestniczeniem lub przygotowaniem. W pierwszym wypadku polega na braniu udziału w życiu społeczeństwa i próbach naśladowania. Natomiast wychowanie przygotowujące dokonywa się w środowisku odrębnym, pozażyciowym, przy pomocy specjalistów, którzy zaznajamiają młodzież z przeznaczonymi dla niej wartościami. Wychowanie uczestniczące jest do pomyślenia tylko w takiej kulturze, która zawiera się całkowicie w aktualnych przeżyciach i czynnościach społeczeństwa, tak że całą wiedzę i system wartości zdobyć można w zetknięciu z życiem, nikły zaś dorobek przeszłości objawia się w żywej, praktykowanej tradycji (np. w obrzędach religijnych). Wychowanie przygotowujące wiąże się z kulturą, której ze względu na bogactwo dóbr i złożoność sytuacji życiowych nie można opanować za pomocą doświadczenia. Te dwa rodzaje kultury nazywa autor kulturą jedno- i dwuwarstwową. Pierwszą można ogarnąć całkowicie w sytuacjach życiowych; w drugiej pojawia się nadbudowa, „świat tradycji i tworów zobiektywizowanych. W kulturze jednowarstwowej cenne jest to, co się robi aktualnie dla siebie i dla grupy społecznej, światu zaś obiektywnych wytworów przypisuje się mniejszą wartość. Gdy dziki idzie na wojnę, towarzyszy mu religia, cała jego wiedza, moralność. W kulturze dwuwarstwowej twory obiektywne rozrastają się i powołują człowieka do swojej służby; marzeniem staje się zyskanie sławy przez dokonanie dzieł wielkich i trwałych. Pojawia się specjalizacja, a życie ulega podziałowi zależnie od styczności z tą, czy inną stroną kultury (np. religią, nauką, życiem obywatelskim etc.). Słabością kultury dwuwarstwowej jest sztywność nadbudowy, która trwa mimo, że traci swą żywotność. Stąd rodzą się sprzeczności i konflikty; żywe nurty pokoleń napotykają w swym biegu zapory w postaci tradycji, poglądów moralnych etc. Konieczny się staje wstrząs rewolucyjny, który czynniki martwe odrzuca. Następuje potem okres względnej harmonii, w którym kultura przybiera mniej więcej charakter jednowarstwowy.

Kulturę europejską cechuje, zdaniem autora, dwuwarstwowość. Nauka rozrosła się tak, że umysł ludzki nie może jej objąć. Organizacja pracy dokonywa się w imię potrzeb wytwórczości, nie zaś człowieka; rodzi się kult wytworów kultury obiektywnej. Pojawia się tęsknota za monolityczną organizacją życia, która znajduje np. wyraz w sentymencie dla organizacji wojennej. Losy kultury podziela sztuka, która np. w średniowieczu była współczynnikiem doznań życiowych, obecnie zaś jest odczuwana jako odrębna gałąź działalności ludzkiej. Zaczęto nawet dostrzegać w kontemplacji estetycznej wyzwolenie z życia (Schopenhauer i inni), co spowodowało ostatecznie upadek znaczenia życiowego sztuki, rzeczywistość zaś ograbiło z piękna. Optymiści wierzą w odrodzenie sztuki bądź przez przebudowę społeczną, bądź wychowanie. „Uzbrojeni w no-

woczesne metody, pisze Suchodolski, badań psychologicznych i socjologicznych, pojmujemy człowieka jako nierozdzielną całość życiową, zajmującą śród innych ludzi określoną pozycję, która wpływa na cały tok jego życia organiczno-psychicznego. Dlatego zaczynamy rozumieć, że i sztuka nie może być wyłączona z tej całości i izolowana" (str. 25). Pokrewieństwo tego ujęcia sztuki z studium prof. Łempickiego jest tym bardziej charakterystyczne dla chwili obecnej, że wynika zasadniczo z różnych przesłanek i zostało osiągnięte na zupełnie odmiennej drodze rozumowania.

Zdaniem Suchodolskiego, przeżywamy współcześnie niezadowolenie z nieharmonijnej i nieszczerej kultury dwuwarstwowej. Ideałem przestaje być przekazywanie wiadomości i norm, — chodzi o zdobycie wykształcenia, nie zaś wiedzy. Tę samą dążność wykazuje prąd nowego humanizmu, który zmierza do uzgodnienia całej rzeczywistości i postępu technicznego z potrzebami ludzkimi. Hasło to przyświeca również wielkim przewrotom współczesnym oraz ruchom masowym. Coraz ostrzejszą krytykę wywołuje kultura, oderwana od życia, dostępna jedynie dla grupy wybrańców. W dobie przetwarzania się świata trzeba określić, jaką rolę może odegrać sztuka w nowej rzeczywistości. Najpierw stwarza ona możliwość zespolenia się ze zbiorowością. Dzieło sztuki jest bowiem wszystkich i niczyje, a wywołując przeżycie estetyczne, uwalnia nas od spraw przypadkowych i nieważnych, i uzmysławia wspólnotę doli ludzkiej. Sztuka prowadzi do realnego poznawania siebie, wypróbowuje nas „odsłaniając nam wyraźnie, z czym jesteśmy w harmonii, a co jest obojętne" (s. 36). Dalej sztuka zapobiega ujemnym objawom produktywizmu. Dzięki niej człowiek wyrywa się z niewoli wytwórczo-konsumcyjnej i wraca do siebie. Inne możliwości społeczne sztuki odsłania dotychczasowy rozdział między celami i środkami, wskutek czego szczęście pojmowane było statycznie, jako zaspokojenie instynktu posiadania, nie zaś dynamicznie, jako zadośćuczynienie potrzebie tworzenia. W pięknie żyjemy chwilą; uczy ono oddawania się wrażeniom bieżącym i przeciwstawia się gwałtownej walce o wyniki. Wreszcie sztuka umożliwia rozwiązanie dręczącej antynomii między trwałością i zmiennością. Nie można bowiem patrzeć na nią pod kątem widzenia postępu, gdyż nowość nie jest w niej wyższością.

W narastającym dążeniu do kultury jednolitej sztuka może odegrać rolę twórczą i wielostronną: „... gdy twórcza siła ludzka odrodzi wewnętrznie zakłamaną i rozbitą kulturę dwuwarstwową, gdy ją znowu, całą, nasyci żywotnością, gdy w niepodzielności doświadczeń człowieka znajdzie trwałą i szczerą podstawę dla wewnętrznego kształcenia się — wówczas i sztuka stanie się naturalnym światłem życia". Dążenie sztuki do wielkości i odradzanie się kultury współczesnej zbiegają się, zdaniem autora, we wspólnym łożysku.

Gdyby w wysoce zajmującej rozprawie Suchodolskiego wypadło wskazać momenty sporne, wynikałyby one przede wszystkim z jej profetycznego nastawienia. Uderzające jest owo przeświadczenie o bliskiej zasadniczej przebudowie kultury współczesnej, tak często rozbrzmiewające w rozprawach z dziedziny sztuki. Należy przyznać, że znaki, przemawiające za zbliżaniem się epoki kultury jednowarstwowej, pojawiają się coraz częściej, jednak bliższe jej określenie jest wciąż jeszcze kwestią raczej przeczuć, niż przewidywań, opartych na rzeczowych przesłankach. Jest to zresztą kwestia większej lub mniejszej ostrożności w sądach. W każdym razie „jednowarstwowość" nowej kultury nie będzie jednoznaczna np. z unizmem kultury ludów pierwotnych; rozrost wiedzy i nauki postawi organizatorów przyszłego życia społecznego przed nieznanymi dawniej komplikacjami, a zagadnienie specjalizacji nieprędko straci swą żywotność.

3. Zupełnie odmienne, choć również charakterystyczne dla chwili bieżącej podejście do tematu znamionuje rozprawę Konstantego Troczyńskiego „Zagadnienia dynamiki poezji" (Poznańskie Tow. Przyjaciół Nauk, prace Komisji Filolog. tom VI, zeszyt 1; Poznań 1934, str. 101). Nie mając pretensyj do rozwiązywania problemów natury życiowej, autor zmierza do usprawnienia badań literackich przez oparcie ich na ścisłych podstawach naukowych. Kreśląc przygodnie układ poszczególnych dyscyplin nauki o literaturze, ustala kolejność następującą: 1. aksjomatyka badań literackich, 2. historia literatury, 3. morfologia literatury, 4. historia rozwoju form literackich i wreszcie, 5. dynamika literatury. Mniejsza o to, że możnaby podać w wątpliwość miejsce, wyznaczone historii literatury, (chyba że autor nadaje temu terminowi specjalne znaczenie) i że studium jest poświęcone analizie punktu ostatniego; samo wysunięcie takiego szeregu czynności naukowych wskazuje jasno na zdecydowaną tendencję rewizjonistyczną w stosunku do zwykłych dotychczas dróg badania literackiego.

Autor ocenia krytycznie tradycyjne pojęcia, związane z dynamiką poezji. Zdaniem jego analiza takich pojęć, jak renesans, romantyzm, pozytywizm etc. wykazuje ich wielopłaszczyznowość, utrudniającą osiągnięcie poprawności metodologicznej. Mieści się w nich bowiem charakterystyka pewnej zasadniczej zmiany, jaka zaszła w literaturze danego okresu, z drugiej zaś strony — rys syntetyczny epoki literackiej. Tymczasem są to sprawy wzajemnie niesprowadzalne. Kreśląc syntezę epoki, musimy stosować metodę opisującą, ideograficzną i genetyczną. Problem zmian ma natomiast charakter teoretyczny, opracowanie zaś jego polega na ustaleniu powtarzającej się zależności funkcjonalnej między elementami, a w wyniku na ustaleniu nomotetycznym praw. Ostrożność naukowa skłania raczej do zanegowania możliwości wspólnej syntezy, niż do zbudowania jej środkami, które nie wytrzymują próby krytycznej: „Literatura jako pojęcie syntetyczne przedstawia w każdym momencie dziejowym różnorodność i chaotyczność rozmaitych nieskoordynowanych i nieuporządkowanych oraz wzajemnie od siebie niezależnych zmian i dążności i nie otwiera możności zamknięcia ich w jakimś jednym syntetycznym pojęciu" (str. 4). Być może, że jest to sąd zbyt pochopny; autor jednak mniema, że póki nauka o literaturze nie osiągnie należytego postępu, można racjonalizować jedynie fragmenty literatury.

Krytycznie zostało również oświetlone tzw. prawo dualizmu rozwoju, polegające na założeniu, że akcja wywołuje reakcję, co powodować ma ciągłość życia literackiego. Nie jest bowiem ważne to, że istnieje akcja i reakcja, lecz przyczyny takiego stosunku funkcjonalnego. Zadanie rozprawy polega na rekonstrukcji podstaw dynamicznych badań teoretyczno-literackich. Istota dynamiki poezji została oparta na związku między zamiarem, a wytworem, w związku z czym ustalone zostało pojęcie kierunku literackiego. Wprawdzie zamiar artystyczny jest przeżyciem osobistym, jednak jako element czynności wytwarzającej zależy od rodzaju materiału i tych wartości kulturalnych, w których się obiektywizuje. Warunki kształtowania (dokładniej: sytuacja czynności) obejmują kategorie narzędzi, materiału, przedmiotu i wytworu. Czynność powtarzając się uzależnia się od tych warunków, wtedy zaś przestaje być ściśle subiektywna. Zamiar artystyczny staje się kierunkiem literackim, gdy uniezależnia się od tworzywa i stwarza dzieła o charakterze podobnym. Dla problemu dynamiki poezji podstawowe znaczenie mają zatem: 1. czynność artystyczna, 2. zamiar i 3. kierunek literacki.

W czynności artystycznej wyróżnione zostały warunki podmiotowe i przedmiotowe. Grupę pierwszą stanowi dyspozycja artystyczna, na którą składa się wyobraźnia i talent, tj. „nadprodukcja przedstawień o charakterze dynamizmu obiektywacji i quasi-realności treści tych przedstawień, oraz zdolności do opanowywania tej nadprodukcji idealnymi schematami artystycznymi, względnie wytwórczości nowych tematów"; dalej cel, którym jest stworzenie dzieła sztuki, i wreszcie zamiar w postaci zobiektywizowania i zautonomizowania nadprodukcji przedstawień w materiale czyli stworzenia nowej rzeczywistości. Do warunków przedmiotowych autor zalicza: 1. przedmiot, który powstaje w czasie procesu wytwarzającego dzieło sztuki; 2. określony materiał i narzędzia materialne; 3. materiał idealny — język oraz schematy kompozycyjne, techniczne i stylowe, nadto 4. narzędzia idealne schematy stosunków, dyrektywę artystyczną.

Po tym dokładnym opisie czynności artystycznych następuje ich klasyfikacja z rozmaitych punktów widzenia. Tak np. pierwszy podział opiera się na stosunku do innych czynności kulturalnych (czynność artystyczna samoistna). Dalej ze względu na stopień uświadomienia celu czynności te mogą być spontaniczne, intencyjnie świadome, intencyjnie uświadomione i zracjonalizowane; ze względu na narzędzia — naśladowcze (gdy używa się tylko narzędzi zastanych), wytwarzające narzędzia częściowo i wreszcie oryginalne. Podział ze względu na jakość wytworów prowadzi do rozróżnienia gatunków i rodzajów czyli do morfologii poezji, przy czym dominantą może być kompozycja, technika lub styl. Te i tym podobne podziały wzięte są pod uwagę w dalszych rozważaniach przy bliższej analizie kierunku literackiego.

Ścisłe określenie ujmuje kierunek literacki jako „schemat wyboru schematów literackich", wyznaczających kompozycję, technikę, styl itp. Zamiar artystyczny może być zależny od pewnych schematów technicznych: opisu, opowiadania, przedstawienia symbolicznego etc., dalej od znanych gatunków literackich i form stylizacji. Otrzymujemy stąd kierunki literackie szczegółowe, którym podlega twórczość literacka. Prócz tego wskazać można kierunki literackie proporcyjne (których treść zasadza się na schematach stosunków między techniką, kompozycją i stylizacją) oraz dyrektywne, polegające na określaniu równowagi między tymi schematami stosunków.

Ważny rozdział, poświęcony systematyce zmian czynności artystyczno-literackich, których istota ma polegać na przejściu czynności wytwarzającej z jednej postaci w drugą, ma również charakter klasyfikacyjny. Tak np. w związku z przytoczonym podziałem czynności artystycznej ze względu na uświadomienie celu można wyróżnić zjawiska następujące: 1. przejście czynności spontanicznej w intencyjnie świadomą, co wiedzie do przedłużenia przeżycia wykonawczego; 2. przejście czynności artystycznej intencyjnie świadomej w intencyjnie uświadomioną; 3. ta z kolei może przejść w czynność zracjonalizowaną itp. W ten sposób wykonywamy pięć procesów: prolongacji, intelektualizacji, normatywizacji, deintelektualizacji i denormatywizacji przeżycia wykonawczego.

Nie będziemy dalej śledzili myśli autora. Bogata treść rozprawy w połączeniu z dużą zwięzłością sprawia, że niektóre ustępy należałoby przytaczać w dosłownym niemal brzmieniu; nadto dokładniejsze przedstawienie tematu nastręcza niejedną trudność terminologiczną. Z tez końcowych zasługuje na uwagę twierdzenie, że nie ma praw rozwoju poezji w tym znaczeniu, jakie występowało w dawnej metodzie ewolucyjnej historii literatury: „Istnieć może

tylko historyczne przedstawienie rozwoju określonych form literackich, oraz nomotetyczne ujęcie przekształceń określonych schematów literackich" (str. 97). Na podłożu tych dwóch rodzajów badania dynamika poezji przystąpić może do opisu zmian poezji, przygotowując grunt do opracowania p r a w, jakie rządzą przekształceniami literatury.

Studium Troczyńskiego zasługuje na baczną uwagę jako wyraz dążności metodologicznych współczesnej nauki o literaturze. Jeżeli nawet wypadnie ustosunkować się krytycznie do niektórych poglądów autora (jako przykład nasuwa się „robocza" definicja dzieła literackiego, która nie usuwa niebezpieczeństwa przekroczenia granicy badawczej), przyznać należy rozprawie, że porusza sprawy bardzo istotne dla przyszłości nauki o literaturze. Inna sprawa, czy i w jakim stopniu w obecnym stanie wiedzy teoretycznej możnaby z prac tego rodzaju wyciągać wnioski dla badań literackich. Dla wyjaśnienia tej sprawy warto wspomnieć o opinii prof. Romana Ingardena, wypowiedzianej w zakończeniu referatu pt. „Formy poznawania dzieła literackiego", wygłoszonego na zjeździe naukowym im. Ignacego Krasickiego we Lwowie. Polega ona na stwierdzeniu, że ujęcie dzieła literackiego jako intersubiektywnego przedmiotu estetycznego jest problemem nader złożonym i wiąże się z podstawowymi zagadnieniami filozofii języka, jako narzędzia porozumiewania się wzajemnego ludzi; dopiero należyte opracowanie tego działu teorii poznania pozwoliłoby rozstrzygnąć, czy „tzw. wiedza o literaturze, czy to pod postacią pewnej morfologii dzieł literackich, czy też pod postacią ich historii, jest możliwa jako nauka, wykrywająca i uzasadniająca sądy prawdziwe o swych przedmiotach badania". Ponieważ zaś od celu tego jesteśmy dalecy, przeto prof. Ingarden uważa dyskusje, zmierzające do stworzenia poprawnej metodologii badań literackich, za znacznie przedwczesne. Czy jednak należałoby stąd wyciągnąć konsekwencję w postaci zaniechania badań literatury, jako narażonych na groźbę nienaukowości? Byłoby to co najmniej nieuzasadnione. Liczyć się trzeba zatem z tym, że nowe pomysły teoretyków wsączać się będą do wiedzy o literaturze stopniowo, w miarę osiągania ugruntowanych rezultatów.

Ramy artykułu zmusiły do potraktowania w sposób zbyt może szkicowy trzech omówionych rozpraw, z których każda zasługuje na osobne rozpatrzenie i gruntowny rozbiór. Dokonane zestawienie pozwoliło zato na tym wyrazistsze zilustrowanie dwóch naczelnych tendencji, nurtujących obecnie polską myśl krytyczną.

Warszawa. *Mieczysław Giergielewicz.*

WYSPIAŃSKI W MROKU NOWYCH NIEPOROZUMIEŃ

O monografii Tadeusza Makowieckiego

1. Niespodzianką dla znawców twórczości Wyspiańskiego było przyznanie Tadeuszowi Makowieckiemu za książkę: „Poeta-malarz, studium o Stanisławie Wyspiańskim"[1] nagrody im. Barczewskiego, którą od Polskiej Akademii Umie-

---

[1] Tadeusz Makowiecki: Poeta-malarz, studium o Stanisławie Wyspiańskim. Warszawa 1935, s. 254, tabl. 14, Nakładem T-wa Literackiego im. A. Mickiewicza (Oddział Warszawski) i Instytutu Wydawniczego „Bibljoteka Polska" (Biblioteka Pamiętnika Literackiego, t. 3).

jętności dwukrotnie otrzymał sam autor „Wesela"; zarówno bowiem teoretyczne podstawy tej książki jak i osiągnięte wyniki budzą poważne zastrzeżenia.

Przedmiotem badań łączących dwie dziedziny twórczości jednego artysty może być jedynie, jako istotna podstawa wszystkich sztuk, wspólność tematu, który w zależności od rodzaju sztuki uzyskuje wyraz literacki czy malarski. Przeprowadzenie zaś jednakowymi terminami charakterystyki literackich oraz malarskich środków wyrazu (np. rysunku linii, konstrukcji zdania itp.), z których pomocą materiał tematyczny został ujęty w stały kształt dzieła artystycznego, jest absurdem. Makowiecki postanowił się jednak nie ograniczać do omówienia wspólności tematycznej — i dowieść się stara, iż porównywanie formalne obrazów utrwalonych farbami lub węglem z obrazami uchwyconymi w wręcz innym materiale, w słowie i rytmie, jest zupełnie wykonalne. Powołuje się w swej książce na wyniki badań nad „barokiem" literackim, które oparte zostały na analogiach z plastyką barokową. Możliwość jednak ich przeprowadzenia zawdzięczać należy przede wszystkim specjalnemu charakterowi stylu barokowego, który tak zasadniczo się różni od wszystkich innych stylów plastycznych w dziejach sztuki. Charakter ten z naszych teoretyków sztuki określili trafnie, bez związku zresztą ze sprawami literackimi — K. Kobro i W. Strzemiński w książce: „Kompozycja przestrzeni, obliczenia rytmu czasoprzestrzennego", Łódź b. d. (1931). Dochodzą oni do wniosku (str. 18), iż w baroku: „Odczuwamy dynamizmy kształtów, ilość energii dynamicznej każdego kształtu, kolejność następujących po sobie dynamizmów, lecz samych kształtów nie widzimy. Odczuwamy dynamizm, lecz kształtu nie widzimy. Rzecz tak wybitnie przestrzenna jak kształt, została zastąpiona przez czasoprzestrzenne zjawisko dynamizmu. Zamiast rzeczy dotykowej i wymierzalnej, jaką jest kształt plastyczny, napotykamy zjawisko dynamizmu i tworzonych przez niego rytmów, zjawisko mniej powszechne i ogólnoludzkie, zjawisko, zależne od kaprysów wrażliwości subiektywnej, zjawisko już nie tak czysto plastyczne, jak to jest, gdy mamy do czynienia z rytmem kształtów". Lub (str. 23): „Rzeźba barokowa jest przeto nie zjawiskiem wzrokowym, nie przedmiotem uchwytnym i dotykalnym, lecz procesem odzyskiwania równowagi, czynnością przechodzenia od jednego stanu do drugiego". Takich jak barok warunków zbliżenia formy plastycznej do literackiej nie dają dzieła plastyczne Wyspiańskiego.

Mylność koncepcji Makowieckiego odsłonił w recenzji jego książki prof. M. Kridl (Rocznik Literacki za r. 1935, Warszawa 1936). Przeprowadziwszy analizę wizji Jana Kazimierza w dramacie „Królowa Polskiej Korony", w której Makowiecki widzi przykład dzieła najdokładniej poddanego plastyce tj. wizyjnemu witrażowi „Polonia", wykazał przykładowo, iż wizja w dramacie ma zupełnie inny charakter niż w obrazie plastycznym; nie podobna więc mówić o formalnym związku tych dzieł i dopatrywać się odpowiedników linii w słowach a scen w obrazach. Co do tego wypadku można dodać, iż Wyspiański, w znanym Makowieckiemu liście do L. Rydla z 29 VII 1894, pisał o bliskim wykończeniu specjalnych ilustracji do dramatu „Królowa Polskiej Korony". Niepotrzebne byłyby te rysunki, gdyby uważał witraż powstały wcześniej za ilustrację do dramatu. Prof. Kridl zajmuje właściwe i jedynie uzasadnione stanowisko pisząc (str. 282-3):

Słowem okazuje się, że różne środki malarskie i poetyckie dały i musiały dać dwie różne wizje tej samej postaci, pomimo nawet podobieństwa pewnych szczegółów. Nie można więc mówić o „wiernym opisie". Czy to znaczy jednak, że nie ma żadnego związku pomiędzy poematem i witrażem, a w szerszym ujęciu pomiędzy poezją a malarstwem Wyspiańskiego? Owszem jest,

raz większy, drugim razem mniejszy, ale zawsze dotyczy to tylko tematu, motywu czyli elementów najogólniejszych, które mogą być wspólne nie tylko różnym rodzajom sztuki, ale istnieją również w rzeczywistości empirycznej, jako materiał. Malarstwo i poezja mogą korzystać z tego samego materiału tematycznego, ale robią zeń zupełnie coś innego. Zasługą Makowieckiego jest niewątpliwie, że te związki tematyczne u Wyspiańskiego wskazał, że wydobył na jaw pewne jego obsesje, nawrót do tych samych tematów, wspólność motywów, posuwa się jednak za daleko, gdy związki te rozszerza również na środki wyrazu, gdy widzi je np. pomiędzy linią a słowem lub sceną a obrazem. Cechy literackie dadzą się naprawdę i wyczerpująco wyjaśnić tylko elementami literackimi, a nie malarskimi, nawet u poety, który był równocześnie malarzem. — Tak więc całe zagadnienie, choć z pewnością pasjonujące, wydaje się niezupełnie odpowiednio postawione.

W zakresie tematu wykryć można bardzo ciekawe związki łączące obie samostarczalne dziedziny twórczości Wyspiańskiego i zestawienie ich może się przyczynić do zrozumienia jego dzieł. Np. symbolika Chochoła da się wyjaśnić genetycznie dzięki szkicom ołówkowym, przedstawiającym tańczące chochoły przed murami więzienia św. Michała w Krakowie. Już w „Danielu" wypowiedział Wyspiański protest przeciw zagospodarowaniu się Polaków za kratami, „Wesele" zaś stało się krzykiem rozpaczy na widok tych niewolniczych krzątań po więziennym podwórzu. Senny taniec przy muzyce Chochoła symbolizował marazm i prostrację duchową całego pokolenia w ucisku kajdan i krat tracącego zdolność do czynu wyzwolenia. Symbol ten powstał przez skojarzenie w poetyckiej wyobraźni malarza tańczących chochołów z odczuciem psychiki więzienia. Dramatyczność i symboliczne znaczenie przywiązywane przez Wyspiańskiego do obrazu, który go zasugestionował już w zimie 1894-5 r., „Kra na Wiśle" (pejzaż olej. własn. St. Sokołowskiego w Łęczycy) zrozumiemy w pełni, zwróciwszy uwagę na pieśń wieszczki Kasandry o Wiśle w dramacie „Akropolis": „Hej spływa wodą kra. — Wiosna — kto jej doczeka". W spętaniu Wisły w lód widział obraz niewoli Polski, której wiosnę zmartwychwstania wróżył, bo kra spłynąć musi. Oto są przykłady malarstwa w poezji i poezji w malarstwie Wyspiańskiego, wybrane spośród wielu nieznanych Makowieckiemu.

2. Od najmłodszych lat przez całe życie aż do starań o dyrekturę teatru miejskiego w Krakowie marzył Wyspiański o teatrze, jemu chciał przede wszystkim służyć swą sztuką. W dzienniku z r. 1890 zapisał: „dramat był zawsze mojem marzeniem — dramat układać, to co zły duch szepce Henrykowi — to było u mnie zawsze i nie mam za złe tym, co mnie nazywali aktorem — bo jeśli można się tak kochać — to kochałem się w scenie — zdawało mi się, że stoi najwyżej ze sztuk — i że najwięcej aktorami wszelkie uczucia i poezję wyraża..." Cel swój widział nie w karierze malarza ani literata — i w rzeczywistości ani problemy czysto malarskie, ani sztukmistrzostwo słowa go nie pociągały. To też, choć to na pozór wprost paradoksalne, ma rację Wacław Borowy, uważając Wyspiańskiego za wielkiego poetę, który jednocześnie nie był wielkim pisarzem. Dopiero bowiem w dziedzinie teatru wypełnia całą swą miarę artystyczną. Większość rozdziałów książki Makowieckiego nie przynosi żadnego wkładu do literatury o Wyspiańskim, jedynie w rozdziale pt.: „Kompozycje sceniczne" trud autora nie został na próżno stracony. Materiał przezeń tam zebrany zużyć się da do pracy o Wyspiańskim — człowieku teatru, plastyku sceny, oczywiście pod warunkiem oparcia rozważań na szerszych podstawach, którymi będzie poznanie stylu sceny Wyspiańskiego, cech charakterystycznych jego reżyserii i scenografii. Przyczyna i tło zmian, które zachodzą w jego kompozycjach scenicznych, nie zostały uchwycone, wskutek braku szerszego traktowania

i dużych luk w zebranym już materiale; największą z nich stanowi pominięcie kompozycji scenicznych w dramacie: „Bolesław Śmiały", którego dzień premiery 7 V 1903 r. jest w dziejach naszego teatru tak epokową datą, że można ją porównać np. z datami inscenizacji E. G. Craiga w tymże roku w Londynie: „Wiele hałasu o nic" Shakespeare'a oraz „Nordische Heerfart" Ibsena.

Badania twórczości Wyspiańskiego dążyć powinny głównie do poznania go jako pisarza i plastyka sceny. Zagadnienie związku pomiędzy Wyspiańskim poetą a Wyspiańskim malarzem pod tym również kątem widzenia należy rozpatrywać; ujęte w ten sposób, jak to stara się przeprowadzić Makowiecki, nie jest wcale centralnym problematem dla jego wielkiej indywidualności twórczej, a staje się przyczyną nowych co do niej nieporozumień.

Jednym z nich jest sprowadzenie postaci ze świata fantastycznego w dramatach Wyspiańskiego zbyt symplistycznie do rzędu... ilustracji słownych. Roli tych postaci fantastycznych Makowiecki nie przemyślał i użył do ich określenia niestosownej terminologii z zakresu plastyki. Takie zjawy jak np. w „Weselu": Widmo, Stańczyk, Rycerz, Szela, mają, według Makowieckiego, charakter ilustracyjny, ponieważ przyczyniają się do wyjaśnienia stanu psychicznego ludzi rzeczywistych ukazujących się na scenie. „Pojawiające się tam postaci fantastyczne — pisze o „Weselu" (str. 35) — nie odgrywają (poza Wernyhorą) żadnej roli w akcji służąc wyłącznie do plastycznego przedstawienia najtajniejszych, jeszcze nieskrystalizowanych, ale już potężnych myśli, uczuć, zamierzeń czy obaw występujących bohaterów...". W rzeczywistości jest wręcz przeciwnie: postaci fantastyczne są właściwym motorem akcji dramatycznej. Bez nich „Wesele" byłoby... reportażem dramatycznym z wesela Rydla. W usta tych postaci „Wesela" włożona jest ideologia Wyspiańskiego; jego pozytywny program wypowiada Rycerz—Moc. Daleko więc szersza jest ich rola, niż służyć wyłącznie do plastycznego przedstawienia myśli postaci rzeczywistych. Czy można w takim razie ograniczyć te postaci do rzędu ilustracyj? Czy postaci fantastyczne w dramatach romantycznych, np. w „Dziadach", z którymi kreacje Wyspiańskiego są spokrewnione, też uważa Makowiecki za... ilustracje? Sam Wyspiański nazwał w „Weselu" te postaci: „Osobami dramatu" i napewno by protestował przeciwko umniejszaniu ich do roli ilustracyj. Charakterystyczna jest też dalsza ewolucja tych postaci fantastycznych: jeśli w „Weselu" były sprzężone w ogólnej akcji dramatycznej z osobami realnymi, to później w „Nocy listopadowej" uzyskują zupełną niemal niezależność dramatyczną. Osią dramatyczną tego utworu jest akcja Pallady, koło której się skupiają bóstwa świata antycznego.

Uważając te postaci fantastyczne za ilustracje zdradza poza tym Makowiecki niezrozumienie istoty twórczości Wyspiańskiego. Nie z ducha malarskiego urodziły się one, jak sprawę upraszcza Makowiecki, ale z teatru; twórcą ich jest reżyser. Makowiecki nie odczuł niezwykłej teatrogeniczności środków dramatycznych Wyspiańskiego, z których pomocą przedstawia procesy duchowe swych bohaterów. Tworzy on nowy typ monologu, personifikując pewne myśli bohatera i każąc się im zjawiać na scenie w konkretnej postaci i działać niezależnie.

Tekst dramatów Wyspiańskiego powstawał w kolejności pracy przede wszystkim reżysera obmyślającego widowisko sceniczne i wykorzystującego dla potrzeb sceny znane obrazy, rzeźby itp. Mówić można o adaptacjach dla sceny obrazów malarskich, ale nie można odwracać sytuacji, jak Makowiecki, według którego, takie utwory jak nawet „Akropolis" są ...ilustracjami i inter-

pretacjami obcych dzieł malarskich lub rzeźbiarskich. Tłumaczy on (str. 33): „Interpretację literacką dzieła malarskiego posuwał autor często bardzo daleko starając się jednak zawsze utrzymać charakter bohatera, wyraz słowny jego przeżyć możliwie najbliżej wyrazu mimicznego, utrwalonego na płótnie obrazu. Wyraz słowny interpretacji dramatycznej stale jest podległy, podporządkowany wyrazowi, danemu przez dzieło sztuki plastycznej. Dlatego może być nazwany ilustracją słowną". Do szufladki ilustracji słownych nie dadzą się wtłoczyć utwory Wyspiańskiego. Dla określenia typu ich termin ten jest zupełnie niestosowny.

3. W rozdz. „Ilustracje i interpretacje" omawia również Makowiecki szereg rysunków młodzieńczych Wyspiańskiego ilustrujących cudze dzieła literackie. Mimo, że się stara o skrupulatność, opuścił kompozycję: „Cid's Leben nach der Einnahme Valenzias". Związana ona była z niemiecką lekturą Herdera w gimnazjum; biedził się wtedy nad klasówką, według jego utworu: „Cid's Charakter" (por. Sprawoz. dyrektora z r. 1884). Drobny to szczegół, ale świadczy, co niejednokrotnie w pracach swych podkreślałem, jak cały niemal Wyspiański mieści się już w swej młodości. Tu należy szukać genezy przyszłego przekładu „Cyda" Corneille'a.

Znaczną część rozważań na temat współzależności poezji i malarstwa (rozdz. III) poświęca Makowiecki związkowi rapsodów historycznych z witrażami do katedry wawelskiej. Rapsody nie są jednak poddane tym dziełom plastycznym w taki sposób, jak to przedstawia. W witrażach do katedry podjął Wyspiański, z czego nie zdaje sobie sprawy Makowiecki, jeszcze raz oryginalną ale skomplikowaną koncepcję symbolizowania żywiołów przyrody, co było poprzednio tematem witraży do kościoła OO. Franciszkanów, cyklu kompozycyj p.t. „Żywioły" („Fontanna", „Płomień", „Skała Niobidów" (ziemia), „Powietrze" (albo „Szatani Miltona") a później jeszcze witraża „System Kopernika" (1904). Witraż do katedry z przedstawieniem grobowej postaci Kazimierza W. symbolizował, wedle relacji M. Szukiewicza, który z artystą o witrażach rozmawiał — ideę ziemi; witraż „Henryk Pobożny" uosabiał płomień wojny i męstwa, a karton z trumną-relikwiarzem św. Stanisława głosił chwałę świętego łączącego się z ziemskim padołem za pośrednictwem powietrznej atmosfery. Czwarty żywioł-wodę miała przedstawiać Wanda. Z jej ludzkiej postaci można było na kartonie rozeznać jedno ramię i część nogi; resztę witraża wypełniały błękitne i zielone smugi fal. Kartonu tego nie ukończył a później go zniszczył. Makowiecki nie daje odpowiedzi na pytanie, które przede wszystkim powinno wejść w zakres jego badań, czy z tą dziwną, ale typową dla sztuki okresu symbolizmu, treścią symboliczną witraży nie pozostają w związku rapsody i przedstawione w nich koncepcje historiozoficzne.

Jeśli chodzi o drobne szkice do witraży (w liczbie 12), to te z nich, które odtwarzają królów polskich, oparte są nie o dzieła Matejki, o czym tyle rozprawia Makowiecki w rozdz. VI, ale bezpośrednio o nagrobki królewskie w katedrze wawelskiej. Były to zresztą pierwsze, niezupełnie skrystalizowane i zarzucone pomysły, których taki natłok przesuwał się przez wyobraźnię Wyspiańskiego. Omawianie ich łączności z rapsodami jest bezcelowe. Najwięcej stosunkowo skrystalizował się pomysł witraża „Wernyhora". Szkic jego, który reprodukuje Makowiecki, powstał nie 19 III 1900 r., ale 5 IV 1900; szkic zaś przezeń opisywany był reprodukowany w „Krytyce" i powstał 27 II 1902 r., fragmenty rapsodu „Wernyhora" pochodzą z kwietnia 1900 r. Opis (słowny) szkicu z r. 1902 przez samego Wyspiańskiego nie jest fragmentem rapsodu. Sprawę tego witraża Makowiecki pogmatwał.

Kartony witrażów do okien katedry uważa Makowiecki za szczytowe dzieła Wyspiańskiego. Jest to znowu dowód, jak zupełnie nie rozumie wartości istotnych twórczości Wyspiańskiego. Kardynał Puzyna, który nie chciał dopuścić tych witraży na Wawel, nie był pozbawiony zmysłu estetycznego, opartego na zdrowym rozsądku, tak samo i Wojtkiewicz, który wyśmiał je z lekka w dowcipnej karykaturze. Makowieckiemu natomiast brak zasadniczej dla krytyki śmiałości oceny, zwłaszcza słabych stron dzieła Wyspiańskiego. Pod tym względem książka jego nie wychodzi poza konwencjonalne chwalby twórczości Wyspiańskiego.

Jeszcze inną należy zakwestionować celowość i trafność zestawienia (w rozdz. VII): mianowicie oryginalnego typu portretów bez akcesoriów („pozbawionych określonych ram miejsca i czasu") z jakimiś pokrewnymi rzekomo cechami wielu realistycznych i historycznych dramatów. Wspomniany typ portretów porzucił Wyspiański zupełnie po r. 1899, widocznie go nie zadawalał; skoro więc nie ma czasowej ich zbieżności z dramatami, powstałymi później, nic nie uprawnia do zestawień.

Lista (w rozdz. V) powinowactw kompozycji scenicznych Wyspiańskiego ze sztuką plastyczną obcą ma charakter kompilacyjny. Były one dawno znane, Makowiecki jedynie pierwszy tak obszernie je traktuje. Wskazanie na związek sceny końcowej „Protesilasa i Laodamii" z pomnikiem Bartholomégo — Aux Morts nie jest jego dopiero odkryciem. Kiedy wystawiano ten dramat w r. 1903, ogólnie o tym mówiono. W scenie, gdy duchy Protesilasa i Laodamii dążą zwolna ku grobowcowi i znikają w ciemnym otworze stelii, przybrała Modrzejewska pozę kobiety z pomnika na Père Lachaise w myśl wskazówki Wyspiańskiego, który współpracował przy inscenizacji dramatu.

Kapitalne nieporozumienie zachodzi w omawianiu związku Veronese'a: „Uczty w Kanie Galilejskiej" z dramatem „Daniel". Wspominając niewolników, którzy „niosą naczynia i sprzęty potrzebne do robót ciężkich", rozważa Makowiecki (str. 100): „Jak że to charakterystyczny zwrot: „naczynia potrzebne do robót ciężkich" albo „sprzęty", jakież to mogą być „naczynia do robót", dlaczego nie narzędzia, oskardy, młoty?!... Zwrot ten wyraźnie zdradza swe źródło: oto na obrazie Veronese'a słudzy trzymają misy pełne potraw i kwiatów, niosą dzbanki, krają mięsiwo, paru idzie z tobołkami na głowach. Żadnych „narzędzi" poeta tam nie widział, tylko właśnie „naczynia" i nieokreślone, „sprzęty". Obraz trwający w pamięci wzrokowej poety-malarza nasunął słowa swoje, obce tokowi akcji"... Gdyby Wyspiański pisał o statkach (tj. naczyniach), wnoszonych przez niewolników, Makowiecki pewnie by sądził, że to chodzi o flotę Nabuchodonozora, skoro tak rozumie znane każdemu robotnikowi wyrażenie „naczynia i sprzęty" tj. łopaty, oskardy, kobylice itp. Przypomina to passus w książce W. J. Ostrowskiego: „Wyobraźnia ejdetyczna Stanisława Wyspiańskiego" (Poznań 1934). Ostrowski pisze (str. 16), iż ejdetycy rzutują swe obrazy na tablicach, stołach, tapetach i w związku z tym nadmienia, iż ciotka Stankiewiczowa w wspomnieniach o Wyspiańskim opowiada, że kiedy chłopcem będąc wracał z teatru, to „na tapecie były te dramata i tragedie"; Ostrowski nie zrozumiał odpowiednika wyrażenia salonowego, wprowadzonego przez précieuses francuskie: „mettre sur le tapis". U Makowieckiego potknięć podobnych więcej: nie zna wyrazu „statyści" (jak brzmiał pierwotny tytuł „Lelewela") w znaczeniu mężowie stanu i mylne stąd wyprowadza wnioski, (por. str. 180), uważając, że chodzi to o statystów teatralnych tj. aktorów bez roli głośnej.

4. Szczegóły biograficzne, zasadniczego nieraz znaczenia, podaje Makowiecki błędnie okazując, że nie zna dostatecznie życiorysu Wyspiańskiego. Chwieją się lub obalają wskutek tego niejednokrotnie oparte na nich wywody. Ileż błędów w tej np. informacji (str. 116): „Wyspiański zapisuje się do Akademii Sztuk Pięknych i znów wchodzi w orbitę najbliższych wpływów mistrza, jako uczeń jego pracowni i pracowni prof. Łuszczkiewicza. Po roku studiów Wyspiański, który na długo przed Akademią znany był Matejce, staje się jednym z najbliższych jego uczniów...“ Wyspiański nigdy nie był uczniem pracowni Matejki w Szkole Sztuk Pięknych i nie mógłby nawet równocześnie być uczniem drugiej pracowni prof. Łuszczkiewicza. Do Matejki się zbliżył nie po roku studiów, lecz dopiero w czasie trzeciego roku pobytu w Szkole Sztuk Pięknych, jednak nie na jej terenie, tylko przy sposobności pracy nad polichromią w kościele Mariackim. Okres ten trwał krótko: od września 1889 do marca 1890. Podróż za granicę — kilkotygodniowa, według Makowieckiego (str. 116) — przeciągnęła się od marca 1890 do września 1890 i wywarła wielki wpływ na podważenie sugestyj sztuki Matejki, choć Makowiecki jest innego zdania. Podróży tej sprzeciwiał się nie tyle Matejko, jak chce Makowiecki uważając zapewne ten szczegół za ważny dla „kompleksu Matejki“ u Wyspiańskiego, ile Łuszczkiewicz (por. list Wyspiańskiego do Stryjeńskiego 27 II 1890). Mylne jest też dalsze twierdzenie (str. 117), „że mistrz po powrocie ucznia wciągnął go do najbliższej ze sobą współpracy poza ramami szkoły“... tj. przy polichromii naw kościoła Mariackiego. Po powrocie w r. 1890 odbył Wyspiański kilkomiesięczną służbę w wojsku a później był, od listopada 1890 do maja 1891, w Szkole Sztuk Pięknych na kursie prof. Cynka. W tym czasie powstały witrażyki do okien w prezbiterium Mariackim; wykonał je samodzielnie (nie z Mehofferem, jak informuje Makowiecki, str. 118). Kartonów do szyb witrażowych (tylko część powierzchni okien jest barwna) skomponował 18, nie zaś jedynie — kilka!

Makowiecki bardzo niedostatecznie zna puściznę malarską Wyspiańskiego. Nikt nie widział nigdy pejzaży przedstawiających kopiec Kościuszki w porze letniej (str. 210) ani szkiców fryzów i malowideł dekoracyjnych do Izby Przemysłowo-Handlowej w Krakowie (str. 118). Omawiany na str. 121 portret „panny z aksamitką na szyi“ nie jest podobizną p. Krzymuskiej, lecz kuzynki, w której się podkochiwał, p. Marii Waśkowskiej. Portret zaś reprodukowany (tabl. XIII) z podpisem: „portret p. K.“ utrwala rysy Felicji Waśkowskiej, którą malował także jako: „Dziewczynę z bukiecikiem fiołków“; mógł ją więc Makowiecki poznać, gdyby się dokładniej przypatrywał obrazom Wyspiańskiego.

Nie zgodnie z konstrukcją książki i wbrew swej zapowiedzi (str. 6, 25, 231), iż: „usunięte będą z pod rozważań zagadnienia ważne wyłącznie dla jednej dziedziny“ — porusza Makowiecki w swej książce specjalną kwestię wpływu na twórczość plastyczną Wyspiańskiego polichromii Mariackiej Matejki (str. 118 do 119). W artykule: „Wyspiański a Matejko“, „Sztuki Piękne“, 11 XI 1932, wskazałem po raz pierwszy, iż „Wyspiański wyszedł z polichromii Mariackiej Jana Matejki“, następnie rozwinął tę myśl W. Husarski w pięknym artykule: „Matejkowska spuścizna“ w „Tygodniku Illustrowanym“, 10 XII 1932, i w wydawnictwie „Świat przez radio“, Warszawa 1933, str. 281—287, — Makowiecki ją tylko powtórzył, nic oryginalnego nie dodając od siebie, a bez cytowania źródeł. W wymienionym artykule przedstawiłem bunt przeciw Matejce, który nastąpił w Paryżu w związku z poznaniem malarstwa francuskiego, zwłaszcza dzieł Puvis de Chavannes'a. Warto nadmienić, że informacja Makowieckiego jakoby Wyspiański blisko dwa lata spędził w stolicy Francji (str. 120) jest błędna i do fał-

szywych może prowadzić wniosków umniejszania wpływu kultury francuskiej. Nad Sekwaną przebywał Wyspiański (z kilku przerwami paromiesięcznymi) od maja 1891 do października 1894.

Szereg faktów ulegania Matejce jest niewątpliwy, nie upoważnia jednak do wykrywania u Wyspiańskiego jakiegoś freudowskiego „kompleksu Matejki"; pod tym względem Makowiecki za daleko się posuwa, zwłaszcza że nie ma dostatecznej znajomości materiałów biograficznych. Zbyt widoczne są nieprawdopodobieństwa psychologiczne w wykazywaniu kompleksu Matejki w dramacie „Juliusz II". „Jeśli wielbłąd idzie do Mekki, to nie musi to być zaraz pielgrzymka" — mówi mądrość arabska. Zupełną fikcją jest dopatrywanie się wpływu Matejki na przedstawienie „Polski współczesnej" i tło sceniczne w „Wyzwoleniu", o czym zapewnia Makowiecki: „Matejkowskiemu stylowi ujęcia towarzyszy Matejkowski stosunek wobec treści i Matejkowski wybór przedmiotu — tematu, i wreszcie niejeden rys Matejkowskich form". Sprawą „Polski współczesnej" w „Wyzwoleniu" zajmował się Kaz. Wóycicki („Wyspiański i Szujski", Warszawa 1917), który wskazał, iż postać mówcy z rapsodu „Kazimierz Wielki" rozszczepiła się w „Polsce współczesnej" na Przodownika, Prezesa i Mówcę, — oraz Przem. Mączewski, który trafnie domyśla się genezy tych scen („VIII tom Wyspiańskiego", ABC, z dn. 26 II 1933): „Na początku „Epilogu" [przedstawienia na cześć A. Mickiewicza w r. 1898] mamy grupę osób zwiedzających kryptę Mickiewicza: — nauczyciela z uczniami, Ślązaczki, jakiegoś „jegomościa" i starego Litwina, który przyjechał na uroczystość Mickiewiczowską z dalekiego Wilna. — Mam wrażenie, że te postacie były jakby zalążkiem pomysłu wprowadzenia przez Konrada z „Wyzwolenia" owego tłumu „Polski współczesnej" na scenę. Stary Litwin z „Epilogu" — to prototyp Starca z „Wyzwolenia", który oprowadza swe córki po Katedrze wawelskiej". Nie został on przejęty, jak chciałby Makowiecki, z obrazu Matejki „Ociemniały Wit Stwosz".

Obraz związków Wyspiańskiego z Matejką, przedstawiony przez Makowieckiego, nie jest wyczerpujący pod innym jeszcze względem. Makowiecki nie sięga dalej, by określić ideologię Wyspiańskiego wyrastającą ze źródła — z którego i Matejko czerpał — tzw. pierwotnego stańczykowstwa, tj. dawnych poglądów Szujskiego, przed połączeniem się wielkiego historyka z konserwatystami. Program ten głosił reakcję przeciw romantyzmowi, hasło pracy organicznej i hasło mocy (stąd ciągle w ustach Wyspiańskiego ten wyraz), ideę silnego rządu rozwiniętą przez szkołę historyczną krakowską; nastawieniem zaś demokratycznym i liberalnym w kwestiach społecznych jako też stosunkiem do powstania 63 r. odróżniał się bardzo od serwilistycznej wobec zaborców polityki późniejszych stańczyków. Wyspiański zapoznał się z nim w szkole (przez prof. Miklaszewskiego) i w rodzinie (wujowie: Waśkowski, uczeń Szujskiego i Stankiewicz, przyjaciel Szujskiego); on łączył go z Matejką, zwolennikiem pierwotnego stańczykowstwa, wypowiadającym w każdym obrazie żądzę mocy i zdrowie, tęsknotę za siłą i za realną przysparzającą tej siły pracą. Dlatego tematy tych obrazów znalazły tak silne echo w twórczości dramatycznej Wyspiańskiego. Gdyby znał ten program Makowiecki, nie pisałby (str. 228-9), iż „Wyspiański, poeta-wieszcz, wódz duchowy swego pokolenia — nie zostawił przecież po sobie określonej koncepcji historiozoficznej, jakiegoś systematu, programu społecznego czy politycznego o wyraźnych konturach". Zasadnicze zręby jego programu można określić dokładnie.

5. W rozważaniach wstępnych mówi Makowiecki o Słowackim, Norwidzie, Lenartowiczu, Kraszewskim, którzy równocześnie pisali i malowali — pomieszcza

traktacik o Noakowskim — bawi się sporządzaniem spisu „połączeń różnych talentów nie w jednej osobie, ale w jednej rodzinie“, przy czym nie zapomina o Tadeuszu Kossaku i Magdalenie Samozwaniec — wszystko bez oczywistego i koniecznego związku z Wyspiańskim. Brak solidnej podbudowy teoretycznej szczególnie się uwydatnia w rozdz. pt. „Widmowość i realizm“. Definicje w tym rodzaju (str. 151): „trzymanie się rzeczywistości w sztuce nazywamy przecież realizmem“ — są zbyt naiwne.

Lekceważące stanowisko zajmuje autor w stosunku do badaczy twórczości Wyspiańskiego, odmawiając trwalszej wartości ich pracom (s. 5). A jednak z końcowych rozdziałów jego książki największą wartość posiada rozdz. VIII. pt. „Konsekwencje artystyczne poglądu na życie“ (z wyjątkiem części dotyczącej plastyki, od str. 192) właśnie dlatego, że jak Makowiecki lojalnie podkreśla, rozwija to, „co zgodnie i słusznie podnoszą najwybitniejsi badacze od Brzozowskiego do Kołaczkowskiego“.

Myli się w zupełności prof. Kridl, który poddawszy surowej krytyce pojęcia podstawowe w dziele Makowieckiego stwierdza jednak ostatecznie, iż „w tem właśnie leży wielka wartość tej książki — niezależnie od powyższych zastrzeżeń — że daje ona kapitalne wyniki przez wnikliwą, subtelną, sumienną analizę każdej z obu dziedzin twórczości Wyspiańskiego z osobna. W ten sposób nie były one dotąd chyba nigdy traktowane“. Wydanie sądu, że jest to „najwybitniejsze dzieło krytyczne nie tylko w tym „sezonie“, ale i w wielu poprzednich, a w literaturze o Wyspiańskim chyba najlepsze“, tłumaczę jedynie tym, iż ten uczony specjalnie się Wyspiańskim nie zajmował. Błędne postawienie kwestii musiało przesądzić o niepowodzeniu poszukiwań. Makowiecki stara się w swej książce o ostentację metodyczną, ale zapomina, iż podstawą każdej metody jest ścisłość i gruntowność. Jego analizom brak precyzji, zestawieniom celowości, informacjom pewności, syntezom ugruntowania.

Warszawa. *Jan Dürr.*

TECHNIKA POSTACI U BERENTA

Działalność pisarską rozpoczął Berent nowelą pod tytułem „Nauczyciel“. Jest to opowiadanie w opowiadaniu. Pierwsza część, krótkie wprowadzenie naczelnej postaci, podane wprost od autora, czy też jakiejś osoby fikcyjnej, która zdarzenia opowiada. Przedstawienie jest czysto epickie. Odrazu podano imię, nazwisko, a także komentarz dotyczący tej postaci, jej narodowości i oceny charakteru: — „Johan Derner był to zacny Szwab“... Poznana przez czytelnika postać opowiada w dalszej części noweli przeżycia, znów w pierwszej osobie. Przedstawienie zewnętrzne osób uproszczone do minimum. O głównej postaci jeszcze w pierwszej części dowiadujemy się bardzo mało: — „Przywykłem do tego wielkiego, brutalnego trochę chłopa“. Występujące w opowiadaniu Dernera postaci są potraktowane ogólnikowo. Nie ma ani jednego pełnego opisu zewnętrznego wyglądu. O żonie swojej Zosi mówi pod koniec, że ma maleńkie rączki i ucho. Inne postaci albo w ogóle nie są zarysowane (dyrektor, koledzy, nauczyciele, matka itp.), albo tylko bardzo słabymi kreskami (uczniowie zbiorowo: kędzierzawe głowy, wielkie oczy, tłuste policzki i niedźwiadkowate ruchy; matka pobitego ucznia: podkreślony szczegół czerwonej, dużej ręki). O psy-

chice postaci tej noweli (z wyjątkiem opowiadającej) nic nie wiemy. Przyczynia się do tego to, że nowela ma formę opowiadania w pierwszej osobie, co utrudnia przedstawienie przeżyć osób drugich. Charakter ich czytelnik odgaduje z postępowania, — np. okrucieństwo dzieci, bezwzględność dyrektora, łagodność Zosi, gderliwość matki. Psychika postaci głównej, dzięki łatwej i wygodnej formie opowiadania, zarysowuje się dość wyraźnie. Derner nie tylko mówi o zmianach, w nim zachodzących, lecz zwraca też uwagę na zmianę swego postępowania. Na ogół mówiąc, technika przedstawienia postaci w tej noweli jest dość słaba i zbyt prosta. Jest jednak jeden szczegół, zapowiadający, późniejsze chwyty Berenta; oparcie akcji o wnętrze bohatera. Jego przeżycia, jego ewolucja psychiczna stanowi ośrodek noweli.

W tym samym, co „Nauczyciel" roku, tzn. 1894, ukazała się w Gazecie Polskiej pierwsza powieść Berenta „Fachowiec". Pisze o nim Ignacy Matuszewski: „Fachowiec" posiadał wiele oryginalności w pomyśle, w technice jednak przypominał wzory istniejące". („Twórczość i twórcy" s. 250). Przypatrzmy się w jakiej mierze przypomina wzory istniejące technika przedstawienia osób. Powieść ma formę pamiętnika, postać główna występuje w pierwszej osobie. Fakt ten ważny, pociąga bowiem w konsekwencji niewspółmierny rozrost postaci bohatera opowiadającego, w stosunku do innych osób, występujących w powieści, brak pogłębienia psychologicznego. Pozostawiam jednak na uboczu problem cech zasadniczych opowiadania w pierwszej osobie, a wrócę do postawionego pytania: czy technika przedstawienia postaci w „Fachowcu" nie wykracza poza granicę wzorów istniejących? Tradycyjne, zgodne z wymaganiem romansopisarskiej techniki jest ugrupowanie postaci, mamy: bohatera, bohaterkę i rywala oraz osoby poboczne, należące do tła, do otoczenia. Mało oryginalny jest sposób przedstawienia wyglądu zewnętrznego postaci. To zwykły, suchy opis: — „Przede mną stanął wysoki barczysty mężczyzna, o sumiastych wąsach i energicznej twarzy. — Pan Walicki? — zapytałem". (Fach. 28). Przedstawienie bohaterki to pospolity „katalog piękności": „... marzyłem o niej; o jej cudownych oczach, drobnej, białej rączce, o delikatnej twarzy, utoczonej piersi, i jej małej nóżce" (Fach. 222). Są to szczegóły, które czytelnikowi ani nie uplastyczniają, ani nie indywidualizują postaci. W ogóle na wygląd zewnętrzny zwraca autor w tej powieści bardzo mało uwagi. Np. nie można sobie wyobrazić wyglądu głównego bohatera, nie znajdując ani jednego szczegółu jego powierzchowności. W tym raczej odbiega od reguły tradycyjnej powieści, która przy ukazaniu się każdej postaci, a zwłaszcza bohatera, stosowała opis jego wyglądu. Nie opisuje też autor ruchów, gestów i mimiki, to też postaci są mało ożywione, papierowe, blade. O ich psychice mało wiemy. Stoi to w ścisłym związku z formą powieści, która nie pozwala wejrzeć w duszę innych postaci z wyjątkiem bohatera, opowiadającego o sobie. Raz jeden odsłania autor stan psychiczny bohaterki, posługując się formą listu, w którym Hela pisze o sobie. Dwa kontrastowe listy odkrywają raz uczuciową, kobiecą stronę jej psychiki, drugi raz sztuczną, siłą woli narzuconą trzeźwość i chłód. Łatwy dostęp ma czytelnik do duszy bohatera powieści. I tu uwidocznia się umiejętność Berenta w odtwarzaniu duszy ludzkiej. W sposób prosty, lecz wyrazisty przedstawia ewolucję psychiki młodego chłopca, stopniowe przejście od szczerego entuzjazmu do całkowitego zniechęcenia, powolne, pod wpływem ciężkiej pracy fizycznej i środowiska, stłumienie inteligencji, aż do kompletnego stępienia. O tych zmianach duchowych dowiadujemy się z autoanalizy bohatera i ukazania siebie w działaniu, w reagowaniu na poszczególne fakty. (Np. ordynarne wystąpienie Zaliwskiego

w czasie dyskusji w gronie znajomych studentów, brutalna scena z Heleną). I w „Fachowcu", podobnie jak w pierwszej noweli, widzimy jak dużą rolę w kompozycji powieści odgrywają postaci. Stają się jej osią. Dusza bohatera, jego przemiany i przeżycia są treścią utworu. „Fachowiec" zapowiada psychologiczno-społeczne powieści Berenta.

„Od czasu pierwszej swojej powieści „Fachowiec" — pisze Matuszewski w cytowanym studium — Berent zrobił postęp olbrzymi. W „Próchnie" autor używa techniki zupełnie nowej, własnej. Nie opowiada, nie opisuje szeroko środowiska, ani bohaterów, lecz za pomocą kilku ostrych a pełnych wyrazu linii oddaje z niezwykłą siłą nastroju danego momentu charakter fizyczny, lub intelektualny danej figury"... Zwartość i skrótowość cechują zwłaszcza technikę przedstawienia zewnętrznego postaci. Wizerunek ich powierzchowności zbudowany jest z drobnych zaledwie szczegółów. Ale każda najdrobniejsza wzmianka o rysach twarzy, mimice, geście i ubraniu ma znaczenie indywidualizujące, odnoszące się do tego a nie innego typu człowieka. To też w wyobraźni czytelnika zarysowuje się jasno — czy to wielka, aktorska twarz Borowskiego, czy też drobna w pelerynie francuskiej sylwetka Müllera, czy wreszcie blade, prześwietlone oblicze Hertesteina. Ożywione są postaci „Próchna" mimiką i gestem (niedostrzeganym jeszcze w „Fachowcu"). Widzimy wyrazistą zmianę rysów Borowskiego; szeroką, rozrzuconą gestykulację Pawluka, pedantyczne zabawianie się pilnikiem Jelskiego. Pojawiają się pierwsze portrety o charakterze malarskim: jak kompozycyjny Hertensteina i impresjonistyczny Müllera. Jakże odmienne od blado, niewyraźnie zarysowanej Heleny z „Fachowca" będą postaci Zosi i Hildy. Pierwszej — przedstawionej opisowo, lirycznie; drugiej znów malarsko. Nieproporcjonalnie wprost w stosunku do pierwszej powieści wzbogaciła się technika odtworzenia psychiki postaci. Czy przez drobne szczegóły zewnętrzne (żałośliwe oczy, wyzierające z pod okularów Kunickiego), czy przez naturalne środki ekspresji, jak wyśpiewywanie bólu i tęsknoty przez Borowskiego, albo kontrastowe reagowanie na te same bodźce zewnętrzne (scena w tynglu, w czasie parodiowania Szopena, lub zachowanie się wobec policjantów); albo wreszcie, i to przeważnie w długich, dyskusyjnych dialogach. Berent zrywa całkowicie z epicką techniką powieści, budując utwory na dramatycznie pomyślanych dialogach. Cofa się całkowicie poza swe postaci, pozwalając im swobodnie nawzajem się poznawać, oglądać, o sobie samych mówić. Na myślach uczuciach i dążeniach oprze akcję powieści, lekceważąc całkowicie inne wątki i konflikty. „Próchno" tylko dzięki formie artystycznej utrzymuje się w granicach powieści, nie przechodzi w dziedzinę rozpraw psychologiczno-społecznych.

Rewelacją dla współczesnych czytelników było ukazanie się w r. 1911 „Oziminy". Oryginalność tej powieści leży w technice jej konstrukcji. Próbowano ją określić jako powieść w stylu dramatu klasycznego. Zgadza się z tym wyraźnie uwidoczniająca się jedność akcji, miejsca i czasu. Nie ma prawie żadnych opisów, wszystko się widzi i słyszy — jak na scenie. Osoby nawzajem się oglądają, i ich oczami czytelnik poznaje wygląd zewnętrzny. A jest na co patrzeć. Tak pięknych, artystycznych, a zarazem doskonale rzeczywistość odtwarzających przedstawień zewnętrznych postaci często się nie spotyka. Zgodnie z chęcią przedstawienia pustki wewnętrznej, marazmu i powierzchownego brania życia — autor mniej zajmuje się odtwarzaniem duszy, skupiając artyzm na odmalowaniu zewnętrzności. W tej powieści w całej pełni rozwinął Berent technikę portretowania. Przesuwa przed oczami czytelnika szereg grających barwą i światłami, wzbu-

dzających głębokie nastroje obrazów malarskich. Zwłaszcza rozmaite są portrety kobiece. Wyzyskał w nich piękno kształtu kobiecego, malowniczość stroju, subtelność linii i wyrazu twarzy. Kilka występuje kobiet — a każda inna, w swoim rodzaju ciekawa i pociągająca. Udoskonalił umiejętność zindywidualizowania postaci. Każda niemal z osób posiada odmienną, własną gestykulację, inny chód, inny głos, różny sposób mówienia. W odróżnieniu od „Próchna", gdzie znaleźć można było tylko szkicowe, choć też wyraziste zaznaczenie powierzchowności — technika przedstawienia postaci w „Oziminie" zachwyca precyzyjnością i wielostronnością. Wygląd zewnętrzny odzwierciedla istotę wewnętrzną. Żywość, temperament Niny odbija się w jej rysach pulsujących; „nerwowa dygotka" Oli — w twarzy jej szarości popielnej i oczu żółtawych płomieniu; martwota duchowa barona — w sztywnej postaci, rybim wyrazie ust. Psychikę odsłaniać będą poszczególne osoby w dramatycznej formie dialogu, lub monologu myślowego. W działaniu prawie ich nie widzimy.

Odmienne przez ogólny nastrój, lecz w technice przedstawienia mające wiele podobieństwa z „Próchnem" i „Oziminą" są „Żywe kamienie". Zasadniczą różnicę stanowi w nich stylizacja, rozciągająca się nad każdym szczegółem kompozycyjnym powieści. Obejmuje przede wszystkim sposób przedstawienia postaci. Każda z nich wyraźnie stylizowana jest na żywy posąg. Technika rzeźbiarsko pojętego przedstawienia zewnętrznego wyglądu ma tu szerokie zastosowanie. Posągiem staną przed oczami wagantów postaci rycerzy, niczym Parsifal i Lancelot; jak rzeźba grecka na tle ruin zarysuje się piękny kształt ciała skoczki; rzeźbą uwypukli się na drzwiach klasztoru postać starego przeora i brata furtiana, zgiętego, z palcem na ustach. Odmiennie też odtworzona będzie psychika postaci. W duchu średniowiecznym będą pokutnicze kajania się i zmagania duszy goliarda; walki z szatanem braciszka Łukasza — i zacieranie się granicy między wizją a rzeczywistością. Wydobywać więc będzie autor burze wewnętrzne, myśli nurtujące z dusz postaci i konkretyzować je w formę rzeczywistych, dramatycznych scen. W ten sposób przedstawiona jest walka duchowa franciszkanina, utarczka krzyża i lilii z mieczem i tarczą szatana. Formę artystycznej wizji pląsów nimf i faunów przybiorą rozmyślania goliarda u stóp ołtarza Apollina. Dialogi zmienią się na dysputy średniowieczne np. dysputa goliarda z lekarzem. Podnieść jeszcze należy wyraźne udoskonalenie techniki przedstawienia ruchu. Szczytem precyzji umiejętności wyzyskania odpowiedniego doboru słów i rytmiki zdań, będzie przepiękny obraz tańca bakchicznego skoczki.

W ostatnim utworze — w „Nurcie" zadanie Berenta jest całkowicie odmienne. W poprzednich sam stwarzał postaci i nadawał im cechy rzeczywistego istnienia, — w tym zaś odtwarza postaci historyczne, uważać musi, by nie straciły rumieńców życia. Materiałem, z którego konstruuje postaci, nie jest już jego słowo, fantazja twórcza, lecz opinie pamiętnikarzy, a często ich własne wypowiedzi. Operuje materiałem śmiało i swobodnie a z wielką dokładnością. Stara się postać każdą naświetlić ze wszystkich stron, zwłaszcza jeśli chodzi o przedstawienie psychiki — to też czerpie z kilku zawsze źródeł, a wybiera z nich to, co jest najistotniejsze. Ze zwykłym sobie wyczuciem artystycznym umie do odpowiedniej osoby dobrać odpowiednie źródła i środki przedstawienia. Tak np. — o Karpińskim w przeważnej mierze mówi słowami jego wierszy, szkicując sylwetkę duchową na tle twórczości. A zaś duch Dąbrowskiego przebijać będzie z jego krótkich listów i rozkazów wojskowych. Jak intuicja

artysty ożywia nudną, pożółkłą kartę dokumentu historycznego, niech wykaże przykład (list Dąbrowskiego do Grabowskiego):

„Miałeś mówić, że Legje z samych awanturników złożone są...". Jedyne to w tym autografie słowa podkreślone, a tak grubą krechą zaciśniętego w tej chwili kułaka, że rozczepiło się i prysło łamliwe pióro gęsie. Chwyta drugie — „Pasja dręczy na tę potwarz! Ci to awanturnicy dzielą się wysłużoną gażą z bracią, którzy już miejsca tutaj nie znaleźli...". List ten urywa się jak gdyby pod zbyt może gwałtownym naporem pulsów skroni na twarzy i bez tego czerwonej. Ociężało czoło i opadło ramię u stoła. Raz po raz tylko podrywał mu się kułak na — all die Laidaky!" (Nurt II. 83—84).

Zwykły to cytat listu, lecz Berent z każdego słowa, a nawet kreski odgaduje więcej niżby się zdawało — czyta uczucia, przeżywane w trakcie pisania, i plastycznie je odtwarza. Chociaż technika przedstawienia postaci w „Nurcie", ze względu na odmienność materiału i inne zamierzenia jest nowa, to jednak i tu powtórzą się ulubione środki Berenta, ujawnione poprzednio. Będzie to — kreślenie skrótowych, zwartych sylwetek, a także stosowanie techniki malarskiej w przedstawieniu. Nie tylko bowiem na słowie pisanym opiera Berent relacje, lecz i na rzeczywistych obrazach. W ten ciekawy bardzo sposób wykorzystał portret zbiorowy, wykonany przez Bronisława Kopczyńskiego. Pięknie, niezwykle plastycznie opisuje namalowane na obrazie postaci. Każdy jednak gest, ruch, wyraz twarzy statyczny na portrecie ożywia, nadaje mu dynamikę, aktualizuje utrwaloną na obrazie scenę. Innym znów razem wyraźnie podkreśla, że w opisie wzoruje się na holenderskim obrazie rodzajowym: „Oto (Dąbrowski i Pflugbeil) siedzą gdzieś w osterii przydrożnej i gwarzą przy cynowym dzbanie wina, obejmując garścią całą takież czarki niewybredne. Przed nimi na stole kopci świeca w butli i rzuca żółte blaski równie ostro na dzban cynowy, na wielkie szabliska u ich boku, na te dwoiste pistolety za pasem, jak na łysą głowę i czerwoną twarz wodza: rzekłbyś z holenderskiego obrazu dwa landsknechty jakie". (Nt. II, 97). Znajdziemy w „Nurcie" też i technikę stylizatorską. Wystylizowana jest cała „Żywa pamiątka" — a zwłaszcza postaci. Bitwa maciejowicka na Golgotę chrystusową, Kościuszko na Chrystusa, Staszic na Piłata, szlachcic-zdrajca na Judasza; będzie tu i Ostatnia Wieczerza i Przemienienie i Męki ogrójcowe i zwątpienie Piotra-Niemcewicza. Użył tej metody, bo pragnął przedstawić legendę Kościuszki „jedynie od tej strony wewnętrznej od tego obrazu w psychice i imaginacji narodu", (Nt. 101). Znajdziemy w „Nurcie" wreszcie i sposób uplastycznienia postaci przez kontrast. Najwyraźniej występuje to w tomie drugim, gdzie cały niemal czas Berent zestawia i przeciwstawia mistyczną, legendową postać Kościuszki z realistycznie pojętą figurą Dąbrowskiego.

Rozpatrując dzieła Berenta w ich kolejności chronologicznej zorientować się można w ewolucji techniki przedstawienia postaci. Przypatrzywszy się jednak utworom z większą dokładnością zauważymy, że o ewolucji mówić można tylko w stosunku pierwszej powieści do następnych. Dalsze dzieła — to odrębne etapy twórczości. Każde z nich tworzy samoistną całość, i w każdym inny rodzaj techniki jest na plan pierwszy wysunięty i udoskonalony. Zależnie od tego na co główny nacisk kładła myśl utworu — tę jego stronę odtwarzał autor z większą precyzją i nakładem starań. W „Próchnie" rozwija technikę przedstawienia wewnętrznego. W „Oziminie" zajmuje się w większej mierze artystycznym odtworzeniem zewnętrzności postaci. W „Żywych kamieniach" zaś stylizacja będzie najważniejszym czynnikiem techniki przedstawienia.

A wreszcie w „Nurcie" technika polegać będzie na umiejętnym wyzyskiwaniu wiadomości źródłowych o ludziach ożywionych przez artystę w tych niezwykłych studiach biograficznych, na przedstawieniu postaci z historyczną ścisłością i artystyczną plastyką wyrazu. [1]

Poznań. *Barbara Jamroszówna.*

R E C E N Z J E

POLSKIE STUDIUM O BYLINACH

KRZYŻANOWSKI JULJAN. Byliny, studjum z dziejów rosyjskiej epiki ludowej. Wilno 1934, str. 161. Instytut Europy Wschodniej, sekcja filologiczna, Nr. 3.

Byliny rosyjskie, ocalałe na północy, lecz już powolnie wymierające, są ciekawym wytworem oryginalnej poezji prymitywnej; treść ich najrozmaitsza, bohaterska najpierw, której kijowski schemat walk z Tatarami narzucano wszelkiej innej, nowelistycznej, baśniowej, anegdotycznej, legendowej; zasłużyły też byliny, których jako prawdziwych lud z bajkami prozaicznemi nigdy nie miesza, i na to polskie studjum osobne. Autor streszczał byliny wedle owych grup, wyróżnił wszelkie ich składniki, opisał ich artyzm w najlepszym rozdziale swej książki i chociaż nowego nic nie dorzucił (chyba w zapiskach str. 157—161 o źródłach i paralelach), zajął nas żywością i barwnością wykładu; wobec ubóstwa naszej literatury naukowej o rzeczach rosyjskich zdobył niezaprzeczoną zasługę. Nie zadowolił się jednak omówieniem samego materjału, lecz pokusił się o nową hipotezę co do powstania bylin, ich miejsca, czasu i twórców; o niej jedynie tu mowa. Określił zaś swoją hipotezę, jako opartą na faktach, nie na spekulacji, jako „prostą i nie gubiącą się w sprzecznościach logicznych", która „przynajmniej czas jakiś utrzyma się w roli hipotezy pomocniczej, wyznaczającej nowe szlaki badaniom następców" (str. 138). Tu zaszło fatalne nieporozumienie, bo hipoteza autorska właśnie gardzi rozstrzygającemi faktami, wikła się coraz w sprzecznościach logicznych a nikt znający się cokolwiek na rzeczy, hipotezy tej na serjo nie przyjmie. W tem quiproquo zemściły się na autorze: jego przesadny sceptycyzm i pogoń za oryginalnością; przykład bardzo pouczający, i dlatego mu się miejsce w Ruchu Literackim należy.

Bałamutnia autora zaczęła się na str. 6, gdzie „Słowo Igorowe" z r. 1186 wliczył między „mistyfikacje" i „fabrykaty literackie"; ten dziś już tylko komiczny zarzut wytrącił z rąk autorskich jedyny klucz do zrozumienia dziejów epiki rosyjskiej. Byłyż pieśni historyczne, sławiące w XI i XII w. książąt i ich drużynę — „Słowo Igorowe" jedyny ich późny odbłysk; pierwotną pieśń historyczną przejęły tj. poprowadziły dalej byliny historyczne skoromochów-szpilmanów XIII—XV w.; różnicy między bylinami a temi nowemi pieśniami, np. o Iwanie Groźnym, niema żadnej; jedne przechodzą stopniowo w drugie, ale czem pieśń historyczna późniejsza, tem bogatsza w walory faktyczne a uboższa w poetyckie; epika ludowa powstała na Rusi południowej we wczesnem średniowieczu, a przenoszono ją od XIV w. do środkowej Rusi, a w końcu na jej północ. Autor odrzucił „Słowo Igorowe"; byliny powstały dopiero za Groźnego i później w ziemi moskiewskiej i nowogrodzkiej, a stworzyli je dziady odpustowi, „kalicy", wygłaszający po prażnikach zazwyczaj tylko „stichi duchowne" tj. legendy wierszowane. Tę hipotezę udało się autorowi zklecić, bo fakty ją druzgocące, jedne starannie przemilczał, inne zniekształcił. Parę próbek, bo z wiatrakami wojować nie wielka satysfakcja, wystarczy, np. str. 113: „Tutaj (tj. w bogatej republice kupieckiej, w Nowogrodzie) wedle wszelkiego prawdopodobieństwa zrodzić się musiały byliny, najpierw

[1] Artykuł jest skrótem obszerniejszego studium na tenże temat.

może nowelistyczne" — lecz jakim cudem byliny bohaterskie, prawiące wyłącznie o bojach Rusi kijowskiej z Tatarami (które boje Nowogrodu wcale nie tykały), mogły się właśnie w Nowogrodzie zrodzić, o tem najgłębsze milczenie. Wszelkie byliny nowelistyczne (o zdradzie żony itp.) wtłoczono bez wyjątku w schemat bylin kijowskich bohaterskich, więc chyba nie „nowele" szereg zaczęły. Autor mówi o wszelkich składnikach bylin, tylko skąd się do nich najważniejsze, bo stałe bohaterskie, dostały, o tem najważniejszem zapomniał. Byliny miały powstać za Groźnego, jego postać ma przytłaczać księcia bylinnego, prawią chyba i o dostojnikach jego — i znowu pytamy zdumieni, jakim cudem w żadnej bylinie niema najlżejszej wzmianki ani o Moskwie, ani o carze, ani o jego dostojnikach i ich duchu niewolniczym, a wyłącznie tylko o Kijowie, o Włodzimierzu stolnokijowskim i jego trzydziestu bohaterach, ludziach hardych i swobodnych, nie chłopach carskich; i o tem uporne milczenie, car jest wprawdzie w bylinach, ale nigdy inaczej niż „sobaka car tatarski", bo do końca XV w. innego cara na Rusi prócz owej sobaki istotnie nie było. Byliny dyszą stepem, jego florą (np. liście makowe) i fauną (np. tury złotorogie), jego klimatem i ludźmi (choćby polanice), nie nowogrodzkie to ani moskiewskie, skąd to? Odpowiedzi stałym trybem brak. Oto metoda autorska, bardzo wygodna, tylko z nauką nie ma nic spólnego. A teraz próbka zniekształcenia faktu, który mimo swej krótkości (cztery słowa tylko) wystarczy do usunięcia hipotezy autorskiej jako niemożliwej. Przy każdej sposobności wytyka autor bajki jako źródło bylin. Ale oto stary wyga kresowy, Filon Kmita, skarży się r. 1574 w liście do podskarbiego w lit. na niedocenianie jego służby: „przyjdzie czas, kiedy będzie potrzeba Ilji Murawlewina (Muromcem przezwano Ilję na północy dopiero) i Sołowja Budimirowicza" tj. Kmita powoływa bohaterów bylinnych jako znanych, dowód że istniały byliny o nich chyba już przed wiekiem, dawno przed Groźnym! To strasznie niewygodne świadectwo usuwa autor kilkakrotnie, np. str. 22 i 39, oto Kmita powołał się na bajkę o tych bohaterach. Ależ stary Kmita nigdy o bajkach nie myślał, jakie mamki prawią, lecz o bylinnych bohaterach, jak same ich imiona dowodzą, bo bylina nie zna anonimowych bohaterów, którzy w bajkach regułę stanowią. I na podobnych dowodach oparł autor dzikie twierdzenie, jakoby dla swej treści „bylina była wierszowaną bajką ludową" (str. 118)! Pomijam liczne myłki, ale nie sposób pominąć dziwnej niekonsekwencji autorskiej:

Nauka rosyjska o bylinach cierpi dziś na jawny obłęd, którego dnie już chyba policzone. Dla tłumaczenia bylin wychodzi bowiem od założenia, że skoro po bylinach przewijają się i imiona historyczne, więc i treść bylin historyczna być musi, co jest jawny nonsens, bo też każdy „historyk" kusi się o wynalezienie odpowiedniego faktu, przyczem jeden zbija drugiego, odgadując coraz inny fakt. Słusznie wyśmiał autor te donkiszoterje, ale chętnie z nich korzystał dla podparcia swojej hipotezy, która w bylinach czegoś baśniowego czy literackiego na gwałt się domyśla. Otóż jeden z znaczniejszych bohaterów bylinnych Dobrynia Nikitycz walczy między innemi z smokiem; historyczny Dobrynia, wuj Włodzimierza W., wwiódł do Nowogrodu gwałtem chrześcijaństwo, więc zupełnie przypadkowa zbieżność imienia nierzadkiego niegdyś, wystarcza by zidentyfikować oba fakty: kijowski Dobrynia bylinny i smok w Nowogrodzie, to symbol zwycięstwa chrześcijaństwa nad pogaństwem. Z nierównie lepszem prawem twierdziłbym, iż zagłada smoka wawelskiego przez szewca Skubę taki sam symbol! Otóż temu śmiechowisku „niepodobna odmówić pewnego prawdopodobieństwa" (132), ale symbol dowodzi, że to „praca uczonego teologa", jakby walki z smokami nie były najzwyklejszym tematem bajkowym; nonsens o symbolu przyczepili dziś „historycy" a przyklasnął mu autor!

Autor, historyk literatury polskiej, umyślnie zbagatelizował rozstrzygające świadectwa polskie, niewygodne dla jego teoryjki i dla bajkopisarzy rosyjskich, Ws. Millera i Sp. Bo oto poświadcza Rej r. 1562, że był w Kijowie sławny gach Czuryło, mimo to ma bylina o Czuryle-Don Żuanie kijowskim uchodzić „za późny produkt nowogródzki" (str. 100), co jest jawnym nonsensem (jak i inne mniemane szkandały z rozwiązłego życia nowogrodzkiego, w fantazji Millerowej, np. o Chotienie Błudo-

wiczu). Janko z Czarnkowa w swej kronice dopowiedział rzecz o Walcerzu, Helgundzie i jej zdradzie wedle byliny ruskiej o Potyku i dowiódł jej istnienia około r. 1380, gdy wedle autora (str. 47) jego „legenda ma charakter wybitnie książkowy, charakter indywidualnego pomysłu kronikarskiego, zaczerpniętego z lektury“ — ciekawym z jakiej, skoro ani polskiej ani łacińskiej ani niemieckiej podobnej niema — jest ruska!, źródło Jankowe, pośrednie chyba. Studjum całe można pogłębić ciekawemi analogjami, które autor w swej jednostronnej pogoni za bajkami i swoją fatalną hipotezą pominął np. Ilja Muromiec, nieznany historji, ale może znany epice germańskiej XIII w. (?), taksamo zawładnął fantazją „skazicieli“, jak królewic Marko, zero w historji, fantazją serbskich guślarzy; albo jaki stosunek „Słowa Igorowego“ do bylin ii. Na główne pytania, wyliczone powyżej, nie dał autor żadnej odpowiedzi, bo np. słowa (str. 113) „tutaj też (w Nowogrodzie) rozrosło się drzewo byliny bohaterskiej“, to marny wybieg. Hipotezie autorskiej należy się więc miejsce w tym samym lamusie pomysłów poronionych, w którym spoczywa „Słowo Igorowe“ jako „mistyfikacja“.

Berlin. *Aleksander Brückner.*

„BOHATERSKI“ KONTRATAK PROF. A. BRUCKNERA.

Staroruskie wiersze epickie, zwane bylinami, odznaczają się swoistą topiką batalistyczną. Doprowadzeni do pasji „bogatyrowie“, posługując się bronią bardzo osobliwą, sieją nią zniszczenie w szeregach wroga. Niekiedy wymachują wielopudową „palicą“, to znowu osią dębową, bliską krewniaczką naszej kłonicy, to wreszcie nawet człowiekiem za nogi porwanym. Efekt tych wyczynów stale jest niezwykły:

> Kuda li machniet — tut i ulicy leżat,
> Kudy otwierniet — s pierеułkami.

Bohaterowie jednak nie poprzestają na waleniu przeciwników, przed walką i podczas niej usiłują wroga zastraszyć przeraźliwymi krzykami, jak ów Sołowiej Razbojnik:

> I świsnął zbój słowiczym świstem,
> Zasyczał gadzinowym sykiem,
> Zaryczał w głos zwierzęcym rykiem...

Czasami nieartykułowane krzyki zmieniają się w stek energicznych, a niekoniecznie salonowych wymysłów pod adresem ofiar pałki:

> Kriczał zycznym, zwonkim gołosom:
> „Wor, sobaka, nachwalszczina,
> Zacziem naszu zastawu projeżżajesz?“

Metodami tymi posługują się zarówno butne młodziki jak patriarcha bylinny, siwobrody Ilia Muromiec, do samego końca niepozbawiony młodzieńczego wigoru i młodzieńczej zapalczywości.

Topika bylinna przypomniała mi się przy lekturze recenzji A. Brücknera, wywołanej przez mą książkę o „Bylinach“, recenzji, w której sędziwy nestor naszej polonistyki i slawistyki, bojując w imię znieważonej przeze mnie „oryginalnej poezji prymitywnej“, wśród groźnych a niezbyt wytwornych okrzyków, wymierza w moim kierunku ciosy naoślep zadawane osią dębową. Wzgląd na wiek i znane zasługi naukowe recenzenta nie pozwoliłby mi na zastosowanie do niego broni bylinnej, gdybym nawet miał ochotę do niej się uciec, ograniczę się więc do spokojnej repliki, jeśli zaś w jej świetle metody prof. Brücknera ukażą się od strony nie całkiem korzystnej, nie moja to wina. Tu l'as voulu, Georges Dandin.

Zasadnicza różnica między mną a recenzentem sprowadza się do tego, że on wierzy w samorodność „oryginalnej poezji prymitywnej“, mnie zaś mój „przesadny sceptycyzm“ każe szukać jej związków z literaturą światową. Trudno dziwić się, że wiara ta ożywia uczonego, który urodził się w trzy miesiące po śmierci Adama Mickiewicza i wychował się w środowisku, przesyconym poglądami romantycznymi, ale jeszcze trudniej wymagać, by podzielał ją człowiek o lat czterdzieści młodszy. Z wiarą tą zerwali zresztą radykalnie wszyscy folkloryści dzisiejsi, ostatnimi zaś jej wyznawcami są tylko historycy literatury, przygodnie zapędzający się w dziedzinę folkloru, w której zazwyczaj się nie orjentują. Exemplum prof. A. Brückner, co się dalej dowodnie okaże.

Sceptycyzm mój sprawił, że mimochodem wspomniałem, że „Słowo o pułku Igoria“ poczytuję za falsyfikat, co właśnie stanowi drugi kamień obrazy dla recenzenta. Twierdzi on, że przez odrzucenie autentyczności „Słowa“

utraciłem „jedyny klucz do zrozumienia dziejów epiki rosyjskiej". Odkładając do innej sposobności wyjaśnienie, dlaczego nie wierzę w autentyczność „Słowa", stwierdzić tutaj muszę, że gdybym nawet autentyczność jego przyjął, kluczem tym dziejów epiki staroruskiej otworzyćbym nie umiał, jak nie umiało tego zrobić wielu najtęższych, uczonych rosyjskich i jak tego zrobić nie potrafił sam Brückner, który w swoich pracach jakoś nigdy nie próbował ustalić „stosunku Słowa Igorowego do bylin", co jednak nie przeszkadza mu karcić mnie za to, że ja tego nie zrobiłem. Ja zaś tego nie zrobiłem, bo 1-o z mojego stanowiska byłoby to nonsensem, 2-o zaś bo jest to niewykonalne. Nie jest to moje widzi mi się, bo to samo stanowisko zajmuje fachowy rusycysta, profesor Sorbony, A. Mazon, który pisze dosłownie: „Il y a, par contre, deux textes importants auxquels les bylines semblent ne rien devoir, et le constanter est d'autant plus piquant qu'il s'agit précisément des seuls textes de la littérature vieux-russe qui, par leur inspiration et par leur forme, se rattachent, bien qu'en prose, au genre de la byline", tj. właśnie „Słowo" i „Zadonszczina" (Les bylines russes, Paris 1932, 691).

Mimochodem recenzent zaznacza, żem w swej książce „nic nowego nie dorzucił" do dotychczasowej wiedzy o bylinach. Trudno mi na ocenę tę przystać, w dwu bowiem wypadkach co najmniej wykazałem bezpośredni związek bylin z literaturą zachodnio-europejską („Czterdziestu kalików") i bizantyjską („Wawiła i skomorochi"); jest to zapewne niewiele, ale każdy, kto orjentuje się w nauce o bylinach, wie, jak trudno jest o ustalenie takich właśnie faktów. Następnie zaś wydaje mi się, że problem bylin skierowałem na zupełnie nowe tory, wskazując na ich bezpośrednie związki z literaturą cerkiewną i (pośrednio) bizantyjską oraz ze światem bajki; rzecz jasna, że pisząc zwięzły zarys, nie mogłem dać odpowiedzi na szereg problemów, wymagających wieloletnich studiów nad dziejami kultury rosyjskiej i nad jej związkami z Bizancjum, stąd bardzo łatwo stawiać mi te czy inne zarzuty. Mimo to nie mam najmniejszych wątpliwości, że kierunek, hipotetycznie przeze mnie wskazany, jest trafny i prędzej czy później przyniesie rezultaty, z chwilą mianowicie, gdy specjaliści zajmą się problemami, o których ja wolałem zachować „najgłębsze milczenie".

Z kolei przechodzę do szczegółowych zarzutów, a jest ich niemało:

1-o Prof. Brücknera oburza moje wiązanie bylin z bajkami prozaicznymi w łańcuch genetyczny, szkoda tylko, że oburzenie to jest odwrotnie proporcjonalne do znajomości faktów u recenzenta. Myli się on bowiem grubo, twierdząc, że bylin „lud z bajkami prozaicznymi nigdy nie miesza", bo bajki prawią o bohaterach bezimiennych. Dość zajrzeć do byle zbioru bajek, jak klasyczny Afanasjew lub niedawno wydane „Skazki siewiernawo kraja" Sokołowych, by przekonać się, że istniały i istnieją bajki rosyjskie o bohaterach bylinnych i, po imieniu nazwanych, niebylinnych ale bylinnym pokrewnych. Dalej każdy, kto, jak recenzent, bylinami się zajmował, nie może nie wiedzieć o najdawniejszych ich wersjach prozaicznych („skazanija") i wersjach nowoczesnych („pobywalszcziny"), oraz o tym, że sporo t. zw. bylin młodszych to przeróbki baśni ludowych lub pseudoludowych. Sprawom tym poświęciłem kilka stronic swej książki, nie będę więc do nich tu wracał. Dodać muszę, że w najnowszej książce o bylinach (R.Trautmanna: Die Volksdichtung der Grossrussen, 1935; por. o niej moją recenzję w „Balticoslavica" II), której autor zajmuje stanowisko pokrewne Brücknerowi, elementy bajkowe raz po raz automatycznie wynurzają się na powierzchnię wywodów, wbrew ich tenorowi a zgodnie ze stanowiskiem zajętym przeze mnie.

2-o Prof. Brückner zarzuca mi, że posługując się łatwą metodą, która „z nauką nie ma nic spólnego", przemilczam czy „usuwam" świadectwa, dla hipotezy mej „strasznie niewygodne". Recenzent mija się tutaj z prawdą, prawdą bowiem jest, że świadectwa te przytaczam i jedynie w interpretacji ich różnię się od samego Brücknera i badaczy rosyjskich. Różnię się zaś, bo objaśnienia dotychczasowe uważam za dowolne i naciągane do z góry powziętej tezy. Dotyczy to zwłaszcza świadectw polskich z czasów zygmuntowskich.

I tak z całym respektem cytuję urywek z listu Filona Kmity ze wzmianką o Ilii i Sołowieju Budimirowiczu, przypuszczając, że wojak kresowy

cytuje tutaj bajki o tych bohaterach, znanych nam dzisiaj z bylin. Brückner insynuuje mi tutaj, że każę Kmicie powoływać się na „bajki mamczyne", choć z całości mego wywodu wynika jasno, że mówię o prozaicznych wersjach bylinnych, i sam występuje z dogmatycznym twierdzeniem, że wzmianka ta stanowi dowód istnienia już wówczas bylin, oczywiście wierszowanych. Jak długo recenzent nie wskaże mi, jakie to byliny w liście Kmity są wymienione, tak długo wolno mi uważać jego twierdzenie za bajkę, oczywiście... naukową. Moje zaś twierdzenie nie zdziwi chyba czytelnika mej książki, który pamięta w niej relację Lasoty, od Filonowej niewiele późniejszą, a głoszącą, że w Kijowie pod koniec w. XVI „opowiadano wiele bajek" o Ilii Muromcu („man viel fabelhaftes erzählt"), czy zaś były to bajki mamczyne, niech rozstrzyga kto inny!

Podobnie ma się rzecz z gachem kijowskim, Czuryłą, znanym już Rejowi. Dla Brücknera wzmianka rejowska jest „rozstrzygająca", gromi mię za jej rzekome zbagatelizowanie i za jawny nonsens uważa nazwanie bylin o Czuryle nowogrodzkimi. Nieprawdą jest, bym Reja zbagatelizował, na odwrót aluzję jego wzbogaciłem (pierwszy bodajże) wskazówką, że Czuryłę tego znali Klonowicz i Naruszewicz. Nie sądzę jednak by wzmianki te dowodziły istnienia byliny o Czuryle, na podstawie bowiem tego, co one mówią, wnosić wolno co najwyżej, że na kresach przez wieki całe istniały przysłowia czy anegdoty o Czuryle. Co zaś do „jawnego nonsensu" pocieszam się, że mam socios doloris wśród wielu badaczy bylin, którzy dość zgodnie akcentują nowelistyczny (po mojemu bajkowy, co na jedno wychodzi) charakter bylin o Czuryle i poczytują je (jak Trautmann) za wytwór moskiewski a nie kijowski.

3-o Myli się prof. Brückner, twierdząc, że „czem (!) pieśń historyczna późniejsza, tem bogatsza w walory faktyczne a uboższa w poetyckie". Dość przejrzeć, jeśli nawet nie duży tom pieśni historycznych Ws. Millera, to choćby byle chrestomatię, by przekonać się, że w pieśniach o Groźnym czy o Piotrze Wielkim walory faktyczne znikają, wyparte przez zmyślenia, znane z poezji bylinnej.

4-o Myli się dalej recenzent, twierdząc, że w bylinach niema wzmianek ani o Moskwie, ani o Groźnym, ani o duchu niewolniczym jego bojarów. Wiadomo przecież, że nazwa „byliny" jest tworem literackim, termin zaś autentyczny, „starina", obejmuje równie dobrze byliny jak pieśni o Groźnym. Gdyby jednak nawet stanąć na gruncie rozróżnienia bylin i pieśni, to wiadomo powszechnie, że w szeregu bylin surowy Włodzimierz modelowany jest wedle wzoru Groźnego, niewolniczego zaś ducha jego bojarów nie trudno doszukać się w bylinach takich, jak o Suchmanie lub Stawrze Godinowiczu.

5-o Myli się wreszcie prof. Brückner, przyjmując zależność Janka z Czarnkowa od byliny o Potyku. Gromiąc mię za to, że legendę o Walterze i Helgundzie uważam za produkt lektury kronikarza, ryzykuje śmiałe twierdzenie, że „ani polskiej, ani łacińskiej, ani niemieckiej podobnej niema". Dość przeczytać stary artykuł w tej sprawie Nehringa, by przekonać się, że twierdzenie to fałszywe, w literaturze bowiem zachodniej istnieje choćby tylko legenda o Rudolfie ze Schlüsselburga. Rzeczą badań specjalnych byłoby ustalenie, jak wyglądało wspólne źródło kronikarza i byliny, już teraz zaś jest rzeczą jasną, że wzajemny stosunek genetyczny obydwu tych, pozornie bliskich, ogniw może istnieć tylko w wyobraźni człowieka, który pospiesznie wyciąga wnioski z lichych przesłanek.

7-o Zarzuca mi recenzent, że popełniam niekonsekwencję, przyklaskując wywodom, które gdzie indziej zwalczam. Dotyczy to byliny o Dobryni i smoku, w której uczeni rosyjscy dopatrywali się alegorycznego ujęcia chrztu Rusi. Ja interpretacji tej nie przyjąłem, zaznaczyłem tylko, że niepodobna jej odmówić pewnego prawdopodobieństwa, i dodałem, że zwolennicy takiej koncepcji konsekwentnie przyjąćby musieli powstanie byliny w środowisku obeznanym z teologią a więc nie dworskim czy rycerskim. Sceptyczny mój stosunek do całego problemu recenzent uznał za jego afirmację, przy czym — i to najzabawniejsze — gromiąc mię na rzekomą niekonsekwencję, sam uchronić się od niej nie umiał, przeciwnik bowiem elementów bajkowych w bylinach, w bylinie tej dopatrzył się „najzwyklejszego tematu bajkowego", nie całkiem jednak trafnie, temat to bowiem z legend o św. Jerzym, niewątpliwie zresztą zabarwiony baśniowo.

Pomijam inne, mniej istotne zarzuty, by zbilansować rezultaty kontrataku w sprawie bylin. Sędziwy mój recenzent, jak na bohatera bylinnego przystało, powodował się w nim raczej temperamentem, niż gruntownym rozważeniem moich argumentów. Temperament ten kazał mu zaopiniować, że książkę o „Bylinach" podyktowała mi pogoń za oryginalnością. Ja sądzę, że czynnikiem decydującym była tu konieczność znalezienia odpowiedzi na zagadki, wobec których studium bylin mię postawiło, pragnienie dotarcia do prawdy, tak jak na podstawie dostępnych mi faktów mogłem ją sobie odtworzyć. I dlatego właśnie wierzę, że prędzej czy później prawda zwycięży, jeśli zaś odpowiednio zebrane fakty dowiodą, że znalazłem się na złej drodze, wypadnie mi z wiarą tą się rozstać. Muszę jednak mieć fakty, a nie insynuacje i nie podyktowane przez temperament recenzenta wymyślania. Temperament bowiem i nadmierna ufność we własny autorytet nie zawsze są najlepszymi doradcami. Miłośnicy poezji staroruskiej znają zapewne piękną bylinę o zagładzie bohaterów, którzy pod wpływem nadmiernej pewności siebie wyzwali „siłę niebieską" do walki i skamienieli. Pamięć o tej parabolicznej bylinie pozwala mi pogodnie słuchać świstu „bogatyrskiej palicy", tym bardziej, że ciosy jej — przynajmniej w recenzji prof. Brücknera — godzą w próżnię. Właśnie wskutek nadmiaru temperamentu bojowego.

Warszawa. *Julian Krzyżanowski.*

ŚLĄSKI POEMAT BONCZYKA

BONCZYK NORBERT. Stary kościół miechowski. Wydanie IV krytyczne opracował W. Ogrodziński. Katowice 1936. Wydawnictwo Instytutu Śląskiego.

„Instytut Śląski" w Katowicach wydaje „Bibliotekę pisarzy śląskich". Niedawno ukazał się tom pierwszy owej biblioteki: Norberta Bonczyka Stary kościół miechowski, w opracowaniu W. Ogrodzińskiego. Niejednokrotnie krytyka utwór Bonczyka nazywała „śląskim Panem Tadeuszem". Autor wstępu w bogatym i postawionym na wysokim poziomie naukowym komentarzu, rozwija wyjaśnienia tak, jakby istotnie miał przed sobą epopeję, podobną do mickiewiczowskiej. Osią konstrukcyjną poematu Bonczyka, napisanego w r. 1879, jest nie człowiek, ale martwy przedmiot, a mianowicie kościół. Stary kościół w wiosce Miechowice koło Bytomia, chociaż mały i niepozorny, reprezentuje niebywałą siłę moralną, która ogarnia całe życie wsi wraz z dworem, szkołą, zagrodami jej mieszkańców. Poeta pokazuje, jak ów lud pokorny i cichy, skromny i religijny wszelkie sprawy wiąże dokładnie z kościelnym systemem życia. Na marginesie tych funkcyj życia, które wynikają z religijnej prostoty ducha, rozsnuwają się obrazy potocznego życia wsi, podane w relacji, w opowiadaniu ludzi. Występuje ich tu cała gromada, wymieniona nazwiskami, jakby poeta chciał każdemu z obywateli wsi dać krótkie, nagrobkowe wspomnienie. Z tych relacyjnych opowiadań, biograficznych powiastek wnioskować można o stosunkach obyczajowych wsi, na tej podstawie można odtworzyć duchowy obraz społeczeństwa. Na przełomie w. XIX, w którego okresie odbywa się akcja dzieła Bonczyka, Śląsk zaczyna się przeobrażać na środowisko przemysłowe. Miechowice także obejmuje ów proces urbanizacji. W chwili pisania utworu ks. Norbert Bonczyk patrzył na całkowitą przemianę duchowego profilu społeczeństwa w swej rodzinnej wsi. Przemiana oczywiście zagroziła upadkiem dawnemu obyczajowi ludzi i ich dawnym cnotom. Wraz z niwelacją dawnej obyczajowości zbiega się zburzenie „starego kościoła miechowskiego", na miejsce którego buduje się nowy. Stary kościół zatem i jego otoczenie staje się niejako symbolem dawności życia wsi.

Już w tym ujęciu środowiska o charakterze przełomowym dla duchowego jego oblicza tkwi pewne podobieństwo do epopei Mickiewicza. Inne podobieństwa mają znaczenie zasadnicze lub tylko formalne. W czytaniu „Stary kościół" wywołuje nastrój podobny do atmosfery życia szlachty z Dobrzyna. Tonacja ta narasta z uwielbienia przeszłości, dawności, która zanika i trzeba jej pomnikowego, uroczystego wspomnienia. Mickiewicz opiewał „ostatni zajazd" i wiele „ostatnich" zjawisk z życia szlachty, Bonczyk snuje swą pieśń o „starym" kościele i o wielu „starych" mieszkańcach Miechowic, z których „żywymi i najstarszymi" pomnikami — jak mówi w zakończeniu — są: Bieniek, rektor

szkoły i Bonczyk Walenty. Dawność jednak u Mickiewicza i Bonczyka w zakresie treści inne reprezentują wartości. Bonczyk za wzorem Mickiewicza przedstawia społeczeństwo miechowickie na szerokim tle przyrody, przy czym pojawia się nawet owo przeciwstawienie piękna krajobrazu polskiego przyrodzie włoskiej w słowach poety: „Wszak włoskie nocy nie są tak piękne, jak nocy miechowskie." Czasem śląski poeta zachował żywo w pamięci obraz jakiejś postaci z epopei Mickiewicza. Nadaje więc rysy podobne swym wieśniakom. Najwięcej wspólnych rysów mają Walenty Bonczyk (ojciec pisarza) i Wojski. „Stary gwardzista" wiele zwiedził świata, nabrał wojennego doświadczenia, ma najwięcej pietyzmu do „starych" czasów. Bonczyk często odbiega od zasadniczego motywu, jak to czyni Mickiewicz. Drobniejsze reminiscencje dotyczą naśladowania poszczególnych obrazów, np. objaśnianie gwiazdozbioru, uwielbienie szczęśliwości wsi, opis kościoła.

Tworzył zatem Bonczyk poemat o „kraju lat dziecinnych" pod urokiem epopei Mickiewicza. Zupełnie słusznie mówi W. Ogrodziński, że Bonczyk nie był zawodowym literatem, ale znał poetów, bo nawet Homera, Wergiliusza, Goethego tu i ówdzie naśladował. Nie był więc twórcą samorodnym, brakło mu jednak zdolności przetwarzania surowego materiału na widzenie poetyckie. Dlatego treść poematu ma charakter sprawozdawczy zarówno gdy mówi o ludziach, jak ich materialnym środowisku. W. Ogrodziński wskazuje na tę właściwość poety i nazywa ją dążeniem do realizmu i subiektywizmu. Istotnie Bonczyk odczuwał potrzebę konstrukcji poematu i miał na oku pod tym względem wzory wielkich dzieł. Ale właśnie w porządkowaniu treści poematu szedł raczej za subiektywnymi upodobaniami.

Bonczyk „nie dawał całości" życia wsi. Nie widzimy rozmaitości zajęć i pracy tego ludu, nie oglądamy obrazów różnorodnych zwyczajów, nie unaoczniają nam się psychologiczne procesy postaci, wynikłe z konfliktów życia. W. Ogrodziński tłumaczy poetę w ten sposób, że uniknął przez to ksiądz-poeta niebezpieczeństwa wchodzenia w szczegóły życia wiejskiego, których malowidło mogłoby go narazić na walkę z własnymi pojęciami etycznymi. Trudno się zatem zgodzić z autorem opracowania poematu, że Bonczyk był realistą. Jeżeli realistycznym okiem patrzył na świat, to dziwnym się wydaje, że ci ludzie są tak dobrzy, nic złego nie robią, są cisi, bogobojni, tak żyją westchnieniami cmentarza i wszyscy myślą tylko o życiu niebieskim. Są tak potulni wobec Kościoła, że nie ma we wsi bitki o miedzę, nie słyszy się przekleństwa córki na matkę, nie czują żadnej zawiści, ani nie hołdują złu. Chyba dlatego tak się dzieje, że poeta idealnie przedstawił tych ludzi. Przedstawił ich bez cienia zła, gdyż chciał ich dać za przykład innym. Trzeba zatem raczej przyjąć, że poeta napisał utwór tendencyjnie, co zresztą zgadza się z duszą pisarza-kapłana, pragnącego, by świat był dobrym.

Zagadnienie realizmu i subiektywizmu bardzo ważną odgrywa rolę w określeniu polskości poematu. Zaścianek dobrzyński w epopei Mickiewicza był „centrum polszczyzny". W. Ogrodziński i dziełu Bonczyka przypisuje takie zalety. Tłumaczy to w swoisty sposób. W poemacie poza stwierdzeniem poczucia odmienności u mieszkańców Miechowic od Niemców nigdzie nie widać pozytywnego przyznawania się do polskości. Natomiast wyraźnie odcina się tam pojęcie Ślązaka i Polaka. Ludzie ci godzą się z władzą pruską. Bonczyk sam natomiast zaznacza tylko o wartości polskiej pieśni nabożnej i o szkodliwości szkoły, która „Polskę przerabia na niemieckie woły". W. Ogrodziński jednak przypuszcza, że chociaż polskość ta nie manifestowała się na zewnątrz, tkwiła potencjonalnie w sercach społeczeństwa, podobnie jak u ludu w „Weselu" Wyspiańskiego. Polskość zatem ogranicza się tutaj do najprymitywniejszych odczuć: poczucia rodzimości, swojskości i używania polskiego języka. Poczucie swojskości przeciwstawia się obcości niemieckiej, ale także i Polsce. Rodzimość ta narazie pojęciem swym obejmuje Śląsk. Dopiero później na niej będzie można budować świadomy związek z Polską. Zburzenie owej swojskości u Miechowian, to zerwanie i tych prymitywnych więzi narodowych. Zburzenie kościoła starego w Miechowicach, jest tylko wyrazem, że burzy się dawną rodzimość, że niszczy ją uprzemysłowienie, gdyż robotnicy są elementem zmiennym, wędrownym, nie utrzymującym swojskiej tradycji. Takie można snuć uzupełnienie myśli Bonczykowego

dzieła. Sam poeta tylko podsuwa nam takie rozumienie zagadnienia polskości. „Jeżeli ubolewać można nad tym ze stanowiska narodowego, — wyjaśnia autor wstępu — to nie wolno tu winić poety, daje on okrutną prawdę i nic więcej jak prawdę.“ „Okrutnej tej prawdy“ Ogrodziński dokładniej nie uzasadnia, dlatego rodzą się wątpliwości, czy rzeczywiście historia potwierdziłaby to w całej pełni. A zresztą z treści samego poematu można wnioskować, „czy winić poetę“, że tak ujął obraz społeczeństwa.

Parafianie kościoła miechowskiego pamiętają wiele wydarzeń historycznych z dawnych czasów. Jakby mimochodem wspominają Paskiewicza i Pragę z wojen polsko-rosyjskich, wojny napoleońskie, kongres wiedeński, ks. Poniatowskiego, wiosnę ludów, mówią o stosunkach handlowych z Krakowem i o wycieczkach do Częstochowy. Stosunek Bonczyka do tych wspomnień jest obojętny. A jednak ten materiał wspomnieniowy, który zawierał głębszy nurt związku ludu śląskiego z Polską można było rozszerzyć, zabarwić własnym uczuciem. Bonczyk zna historię Polski. Jego opowieść o powstaniu Miechowic, osnuta dowolnie na dziejach rodu Zborowskich dowodzi, że można było wspomnieniom nadać nieco szersze znaczenia. Ale widocznie nie leżało to w zamierzeniu autora, jak np. u ks. Damrotha, który tendencję narodową potrafił w swej poezji na tak wysokie wznieść wyżyny. Pozostawił Bonczyk dziedzinę życia narodowego na uboczu. Jego subiektywizm miał na oku inny cel — pokazanie w dziele cnotliwego katolika. Postępował tu zgodnie z ogólną tendencją kleru na Śląsku, dla którego „nakaz bezstronnej pracy religijnej“ był postulatem najważniejszym. Stąd każde zjawisko życia poeta ocenia z punktu widzenia cnoty. Nawet w owej pochwale pieśni polskiej: „Drogi mi ludek polski, gdy przy pracy śpiewa, Droższy gdy przy ucztach nosi w sercu Boga. Bądźcie zawsze dobrymi“. W objaśnieniach do utworu znajdujemy uwagę, że takie ujęcie motywów działania księży znalazło wyraz w innym poemacie Bonczyka: „Górze chełmskiej: „Ja nie dla polityki bronię tu polszczyzny — mówi jedna z postaci — Tylko by dla zbawienia bywał plon żyzny“.

Poemat Bonczyka wyraża ogólną tendencję życia śląskiego, gdzie przez szereg dziesiątek lat utrwaliło się przekonanie, pod silnym zresztą wpływem „Kulturkampfu“ pruskiego, że polskość i katolicyzm, naród i kościół, dokładniej rodzimość i kościół stanowią nierozerwalne siły, dzięki którym zachowała się polskość Śląska. „Stary kościół miechowski“ wyraża zatem zasadniczą linię życia duchowego Śląska przed jego odrodzeniem, gdyż później na uświadomienie wpłynęły i inne czynniki. Obrazuje przekrój duchowy społeczeństwa w tym czasie, utrwala w polskim słowie nastrój dawności i rodzimości tej dzielnicy. Sam utwór jest „najsłabszym“ większym pomnikiem literackim Śląska. Spełniło się marzenie Mickiewicza. Pan Tadeusz wrósł w środowisko jako czynnik tradycji, stanął pomnikiem na samym zrębie zachodniej granicy polskiej.

Mysłowice. *Stanisław Kasztelowicz.*

BIAŁY KRUK

ROŻDZIEŃSKI WALENTY. Officina ferraria abo huta y warstat z kuźniami szlachetnego dzieła żelaznego (1612). Z unikatu Biblioteki Kapitulnej w Gnieźnie wydał, wstępem i przypisami zaopatrzył Roman Pollak. Z 9 tablicami. Katowice 1936, str. XXV, 113. Wydawnictwa Instytutu Śląskiego, Biblioteka pisarzy śląskich, t. IV. Skład główny: Kasa im. Mianowskiego, Warszawa, pałac Staszica.

To biały kruk nie dlatego, że zachował się w unikacie (takich białych kruków u nas niestety sporo), ale dla swej treści: dzieje naszego przemysłu wiek XIX słabo uprawiał, cóż dopiero XVII! A co ważniejsze jeszcze, gdy u nas popłacało zawsze rzemiosło wojenne, polityczne, kaznodziejcze, tu rzemiosło techniczne, górnictwo (ale nie węglowe, o którem wtedy i długo jeszcze potem nikt ani myślał), dobywanie i obrabianie żelaza, dzieje i osobliwości naszych kuźnic objaśnia i wychwala szlachcic-górnik, dumny z swego powołania i rzemiosła, które zna jeszcze ludzi wolnych, nie pańszczyźniaków. Prof. Pollak wydał ów tekst już r. 1933, ale skrócony, tu dopiero dostaliśmy cały z bardzo starannemi przypisami; nieraz go poprawia, ale niesłusznie; niektórych rzeczy nie objaśnił np. Knur z niem. Knorren; należało wyłożyć i więcej terminów niemieckich, w które Roż-

dzieński opływa. Wydanie bardzo ozdobne (z 9 tablicami) przynosi zaszczyt drukarni „Dziedzictwa" w Cieszynie. Osobno należy zaznaczyć, że „Wasserpolowie" i Polacy mimo granic państwowych związków narodowych jeszcze wcale nie zerwali.

Berlin. *Aleksander Brückner.*

NOWA KSIĄŻKA CHRZANOWSKIEGO

CHRZANOWSKI IGNACY. Literatura a naród. Odczyty, przemówienia, szkice literackie. Lwów 1936. Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Str. 421, 2 nlb.

Podtytuł głosi: odczyty, przemówienia, szkice literackie. Istotnie, na 40 artykułów większość posiada znaczenie okolicznościowe. Najobszerniejszy szkic to „Poezja Krasińskiego", wyraźnie historyczno-literacki. Należy bez wątpienia wyróżnić wykład wstępny przed laty na katedrze krakowskiej wygłoszony. Zresztą jest tu kilka wykładów uniwersyteckich, rozwiniętych w samodzielne rozprawki. Są tu inne artykuły o treści ściśle sprawozdawczej, informacyjnej. Zapewne, informacja musi oprzeć się na wyborze, więc wynikać z pewnej perspektywy na dzieło. Przewaga jednak pozostaje po stronie rzeczy okolicznościowych. Zakres olbrzymi, bo od Kochanowskiego, czy Skargi, przez Niemcewicza, Staszyca, Brodzińskiego, wkraczamy w atmosferę romantyków, włączając tu Trentowskiego i Cieszkowskiego. Asnyk otwiera poczet pozytywistów (z wyłączeniem Orzeszkowej, Konopnickiej). Dalej Młoda Polska, Wyspiański i Żeromski. A wieńczy ten szereg, czy szeregi Roman Dmowski, że już nie wspomnę o Brunonie Jasińskim i jego apoteozie Szeli. Obszerny zasięg treści pod względem epok i różnorodność tematów świadczy, o wielkiej wrażliwości autora, o fakcie że żywo reaguje na najrozmaitsze pobudki, mające dla niego moc nakazu. Najbardziej może ta jego niezwykła żywość odczucia, ta niegasnąca z biegiem czasu świeżość i bezpośredniość reakcji na tak często odległe od siebie objawy życia i literatury ujawnia się bodaj w tej okoliczności, że on, pozytywista, wyspecjalizowany nie tylko zresztą w „Figlikach" rejowskich, ale i w romantyzmie, przejmuje się „trenami" Żeromskiego, a Wyspiańskiego zowie „poetą narodu". Okoliczność zaprawdę rozrzewniająca. Tyle co do tematów. A obecnie sposób ich traktowania, ten znany, powiedziałbym słynny Chrzanowskiego, ta bezwzględność i szczerość opinii, wypowiadanych ze zwykłym sobie zacięciem. Czyż to również nie objaw tej żywości odczucia o której była przed chwilą mowa? To podbija, to czyni lekturę szkiców autora tak zaciekawiającą i nieraz porywającą. Zapewne, zdarza się niekiedy, że z poszczególnymi jego sądami zgodzić się nie możemy. Pomińmy to, ale bywa, że z jego stanowiskiem nie solidaryzujemy się. Nie dlatego tylko, że do różnych momentów natury uczuciowej i psychologicznej przykłada swą specjalną miarę — normy etycznej, czy obywatelskiej. Nie jestem pewny, czy należy wytaczać proces Słowackiemu o „Grób Agamemnona". Ale ważniejszą rzeczą jest chyba to, że aktualność przeważa tu i ówdzie nad względami historyczno-literackimi. Cechę aktualności posiadają np. rozważania o „Hymnie narodowym", jak i liczne okolicznościowe przemówienia. Czy Jankiel Mickiewicza jest postacią typową? Naturalnie nie, dowodzi tego tekst „Pana Tadeusza". Legionista przecie dopiero wtedy czyni wyznania, „Gdy nie widział we dworze rosyjskich żołnierzy, Ani jarmułek"... Lecz cóż to naraz zabolało autora, że zagadnieniu poświęcił rozprawkę? Ale nie spierajmy się i nie prawujmy się. Bo przecież ogólne nasze wrażenie przez te i tym podobne rzeczy zasadniczo nie zostanie nadwyrężone... Jeszcze tylko kilka słów o właściwych szkicach literackich. Mam zwłaszcza na myśli szkic „Poezja Krasińskiego". Nie będę pisał się na wszystkie wywody tej rozprawy. Lecz jakże subtelny i zarazem wielostronny jest rozbiór estetyczny osiągnięć twórcy „Nieboskiej". Bardzo pożyteczna jest notatka bibliograficzna, gdzie zawarte w książce prace były drukowane.

Warszawa. *Aureli Drogoszewski.*

PIEŚNI POLSKIE PO ŁACINIE

CARMINA POLONA. Palaestra nr. 10. Leopoli. A. 1936. Editor: Ricardus Ganszyniec. Pag. 44.

Przekładanie utworów polskich na język łaciński dawną ma tradycję, której dzieje może

kiedy skuszą badacza. Tradycję tę niewątpliwie należałoby zacząć od w. XV, którego schyłek zapoczątkował łacińskie przekłady „Bogurodzicy" (niektóre cytuje Łoś, inne Hipler), rozpatrzeć się można i w w. XVI, a znalazłoby się niejedno poza dwujęzyczną „Dryas Zamchana"; obfitego zaś połowu dostarczyłby w. XVII z Sarbiewskim na pierwszem miejscu. Znalazłoby się zapewne coś w konwiktorskich repertuarach nawet w XVIII w.; a i XIX wiek nie pozostałby na miejscu ostatniem: dość wspomnieć Mickiewiczowski przekład początku „Sofjówki" i Krasińskiego przekład „Świtezianki". Wiek XX napewno jeszcze większym poszczyci się plonem od swojego poprzednika. Tu już będziemy mieli do czynienia nietylko z próbami gimnazjalistów, leżącemi czyto w młodzieńczych tekach późniejszych literatów (i nie-literatów) czy w archiwach szkolnych, ale i ze świadomą, poważnie zakrojoną akcją ludzi dojrzałych. Dość wspomnieć, że istnieją conajmniej dwa łacińskie przekłady „Quo vadis" — jeden, podobno rękopiśmienny, w Watykanie, drugi zaś drukowany przed laty w budapeszteńskiem piśmie łacińskim „Iuventus". Sienkiewicza utwory wogóle najczęściej tłumaczono w owym czasie na łacinę; na drugiem miejscu stoi Mickiewicz: niedawno w „Palaestrze", wydawanej przez prof. Ganszyńca, czytaliśmy udatny przekład I ks. „Pana Tadeusza", dokonany przez Rudolfa Nowowiejskiego. W temże pisemku ukazywały się nieraz jeszcze podobne przekłady, bądź wyłowione z dawnych pism, bądź też nowopowstałe, aż nakoniec sam redaktor opracował cały tomik takich prób, wybrawszy do tego celu pieśni najbardziej popularne, najczęściej śpiewane. Podzielił je na trzy grupy: Religiosa, Historica, Varia. W pierwszej znalazły się pieśni: Boże coś Polskę, Chwalcie łąki, Gdy się Chrystus rodzi, Kiedy ranne, Serdeczna Matko, Chorał Ujejskiego. W drugiej: Jeszcze Polska, Pieśń Filaretów, Alpuhara, Na Wawel, na Wawel, Jeszcze jeden mazur, Tam na błoniu, O mój rozmarynie, Hej tam pod lasem, Wojenko, wojenko, Pierwsza brygada, Marsz Sokołów. Zamykają zbiorek: Miałeś chamie, Wieczorny dzwon, Przepióreczka. Przekłady po większej części są bardzo udatne, niekiedy nawet piękne (jak „Bellula Bellona"); najsłabiej wypadła „Pierwsza Brygada" — nie została wytrzymana cezura muzyczna. Wyborna jest „Alpuhara" nietylko w śpiewie, ale i w deklamacji. Miarą uznania, z jakim spotkał się pomysł Ganszyńca, niech będą dwa fakty: oto pierwszy nakład zbiorku został rozchwytany w ciągu tygodnia, a jego pieśni są śpiewane już po szkołach, na wycieczkach, obozach harcerskich, ba nawet wtargnęły do kościołów i były śpiewane podczas nabożeństw majowych. Każdy przekład tłumacz opatrzył datą bibliograficzną; sprostować należy drobną omyłkę: autor pieśni „Serdeczna matko", ks. Antoniewicz, miał na imię nie Józef, lecz Karol.

Warszawa. *Józef Birkenmajer.*

WYDAWNICTWA BIBLIOFILÓW TORUŃSKICH

BATOWSKI ZYGMUNT. Wizerunki Kopernika. Z 18 ilustracjami. Toruń. Towarzystwo Bibliofilów im. Lelewela. Czwarte wydawnictwo. Z zasiłkami Funduszu Kultury Narodowej i Pomorskiego Starosty Krajowego. 1933, s. 99, 7 nlb. 18 tablic.

PRZYŁUSKI BRONISŁAW. Dalekie łąki. Toruń. Towarzystwo Bibliofilów im. Lelewela. Piąte wydawnictwo. 1935, s. 12 nlb. 48.

KS. LIEDTKE ANTONI. Biblia Gutenberga w Pelplinie. Toruń. Towarzystwo Bibliofilów im. Lelewela. Szóste wydawnictwo. Z zasiłkami Funduszu Kultury Narodowej i J. E. Ks. Biskupa Chełmińskiego. 1936, s. 14, w tym 4 tablice, 2 nbl.

„Kamienne rękawiczki" Wacława Borowego pokazały subtelnie problem charakterologiczny, znajdujący się w ikonografii Kochanowskiego. Osobowość pisarza, wyrażona autentycznymi rysami twarzy, ubiorem, gestem, szeregiem pojawiających się atrybutów — kierunki sławy pośmiertnej, dzieje apoteozy lub szyderstwa — oto materiały kulturalne, którymi studium ikonograficzne uzupełniać może wyniki historyka piśmiennictwa. Do tych poszukiwań specjalnych zwracamy się zatem po odpowiedź na pytania: jak pisarz, vir illustris, wyglądał naprawdę, oraz jak go widzieli i pragnęli widzieć potomni? Wychodzi wówczas na jaw, że rozwój ikonograficzny wysuwa i kształtuje wartości zastępcze, np. dopełnia braki biografii, charakterystyki histo-

rycznej itp. Literatura naukowa polska nie posiada wiele prac z tego zakresu; materiały ikonograficzne, do których rzadko dociera uczony, spoczywają nie badane w zbiorach publicznych i prywatnych. Korbut, demaskujący w notatkach przygodnych nieporozumienia ikonograficzne, zaniechał informacji tego rodzaju w swej „książce podręcznej". Dopiero artykuły „Polskiego słownika biograficznego" podejmują systematyczną rejestrację ikonografii.

Trudno domyślać się tutaj wyników ogólnych tych studiów; są dziedziny humanistyczne (np. historia teatru), które mogą zawdzięczać im wiele. W związku z literaturą oczekiwać by należało objaśnienia zjawiska stylizacji potretowej. Gdy rozglądamy wizerunki Drużbackiej, widać jasno, jak kształtowała potomność wyobrażenie nierealne „poetessy". Rzeczywistość nie odbiegła zapewne od portretu reprodukowanego niedawno, Anny Stanisławskiej, na której widok nie wahano się zakrzyknąć: hic mulier! Dla dziejów sławy literackiej Orzechowskiego ważna jest popularność jego autoapoteozy, przemyconej między drzeworytami „Chimery" (Okszyc, rycerz chrześcijański w walce z wszelaką herezją), oraz wykrycie wpływu kompozycji na mniemania pośmiertne. Objaśnienie tych i innych szczegółów zbliżyć nas może do niejednej emocji życia ubiegłego.

Oto powody, dla których z ciekawością bierzemy do ręki monografię prof. Batowskiego pt. „Wizerunki Kopernika". Studium, będące pokazem wzorowej metody, precyzuje zadanie ikonografa, jako ustalenie stosunków między wizerunkami na podstawie historycznej oraz przy pomocy analizy formalnej. Materiał pracy, skupionej na w. XVI, wyjątkowo przekracza stulecie XVIII, nie obejmuje zatem całego — aż do dni naszych — zespołu ikonograficznego, zatrzymawszy się słowami autora przy „narodzinach tematu". Punktem wyjścia jest sprawa oznaczenia autentycznej podobizny Kopernika, której okazuje się najbliższy portret strasburski, umieszczony na zegarze katedralnym i związany genetycznie z ręką malarską samego astronoma. W badaniach następnych urasta przed czytelnikiem „drzewo genealogiczne" podobizn kopernikowskich, shierarchizowane w pomysłach stosunkiem równorzędności lub zależności, przy tym niektóre wersje portretowe, jak drzeworyt Reusnera, okazują się w tradycji ikonograficznej szczególnie żywotne. Analizując zjawiska wybrane, demonstruje autor trzy centra artystyczne ikonografii Kopernika; są to: Prusy polskie, Alzacja (Strasburg) i Saksonia (Wittenberga). Szczególne znaczenie posiada w ewolucji wizerunku atrybut symboliczny: raz jeden książka w rękach astronoma wyrażać się zdaje ideę uczoności — ogólnej; kwiat konwalii przystoi mu jako lekarzowi, narzędzia matematyczne oraz symbol odkrycia (tarcza słońca, orbity ziemi i księżyca) charakteryzują przedstawiciela nauki ścisłej. Ujęcie dewocyjne portretu (u św. Jana w Toruniu) jest niemal wyjątkowe; warto w tym związku zanotować reprodukcję nieznanego portretu Kopernika, oglądanego na wystawie berlińskiej (zob. Wiadomości Literackie 1936, nr 53), który podobnie charakteryzuje astronoma, jako wyznawcę Kościoła. Studium prof. Batowskiego, dojrzałe metodycznie i dyskutujące ważne zagadnienie kulturalne, wyposażyło wspaniale Tow. Bibliofilów im. Lelewela.

Ze świata sztychów i portretów schodzimy między księgi wraz z publikacją ks. Liedtkego o egzemplarzu pelplińskim biblii Gutenberga. Egzemplarz ten, odkryty i rozpoznany w r. 1897 przez Pawła Schwenkego, nie posiadał dotąd opisu naukowego w literaturze polskiej. Zabytek czcigodny drukarstwa (1455), przechowywany na ziemiach polskich w jednym egzemplarzu z pomiędzy 45 egz. świata, przedstawia wyjątkową wartość biblioteczną. Ks. Liedtke, podjąwszy wątek pracy poprzednika, uzupełnił opis szczegółami nowymi, które wydobył z tekstu, podał charakterystykę oprawy i skreślił w etapach najistotniejszych historię egzemplarza. Metryka księgi prowadzi do warsztatów introligatorskich Lubeki. Wędrówka następna przebiegła w w. XVI przez Lubawę, gdzie przechował biblię klasztor franciszkanów na przelotny użytek Chełmna i obecne dziedzictwo Pelplina. Praca ks. Liedtkego, rozważająca polskie szczegóły prowenencji księgi oraz kontynuująca badania poprzednie, włączyła cenny zabytek drukarstwa do obszaru polskiej nauki o książce.

Między te wydawnictwa uczone, z których jedno nawiązuje do Gutenberga, a drugie do Kopernika, wnosi rytm swobodnego odpoczynku młody poeta z poznańskiego „Promu" tomem wierszy, zebranych na „Dalekich łąkach". Tak właśnie bibliofile toruńscy pragną wczasem poetyckim nagrodzić mozół historycznych studiów. Czytamy wraz z nimi te wiersze subtelne i opanowane, celujące w balladzie i w reminiscencji ludowej, szczere w przeżyciu i piękne w wyrazie literackim. Stara książka nie jest w kłótni z nową poezją.

Rozejrzawszy wydawnictwa ostatnie bibliofilów toruńskich, trzeba zaznaczyć osobno poziom drukarski i graficzny tej pracy. Nietrudno rzucić na nią spojrzeniem ogólniejszym. Wystawa pięknej książki polskiej, którą oglądał niedawny IV zjazd bibliotekarzy w Warszawie, dokonała także przeglądu działalności wydawniczej towarzystw bibliofilskich. Plony nie okazały się błahe: szereg rozpraw i wartościowych przyczynków, wydanych staraniem bibliofilów Krakowa, Lublina, Lwowa, Łodzi, Paryża, Warszawy i Zamościa, pomnożył niejednokrotnie wiedzę o przeszłości książki a także w aspekcie ogólniejszym historię piśmiennictwa, sztuki i kultury. Wystawa warszawska pozwoliła również uchwycić rysy jednostkowe grup bibliofilskich. Np. Kraków, zasłużony niejedną pozycją naukową, specjalizuje się w druku okolicznościowym i żarcie bibliofilskim; środowisko łódzkie zastanawia uwagą, zwróconą ku sprawom sztuki. Silny związek z kulturą terenu, organizujący historyczne studia regionalne, widać choćby na przykładzie Zamościa. Towarzystwo Bibliofilów im. Lelewela w Toruniu wyraża w swej serii wydawniczej program podobny: punkty wyjścia regionalne nie zdołają zaciążyć tu na ujęciach ogólnych, historycznych i współczesnych.

Warszawa. *Tadeusz Mikulski.*

N O T A T K I

MICKIEWICZ TŁUMACZEM PIOSNKI O „KONIU KIEJSTUTA"

W przypisach historycznych do „Grażyny", objaśniając wiersz 512, Mickiewicz dołączył przekład dawnej piosnki litewskiej o „Koniu Kiejstuta", nie podając autora tłumaczenia, chociaż można by się dorozumieć, że on sam właśnie jest tłumaczem. By nie było żadnej wątpliwości, zwracam uwagę na Wojciecha Sowińskiego: „Melodies Polonaises, Album lyrique... paroles françaises et polonaises par Retourne, G. Fulgence, S. Goszczyński, K. Gaszyński, L. Lemaître, A. Słowaczyński et S. D. S. [tarzyński] mises en musique... Paris, Pinard. Tam właśnie przekład ów znajduje się z mazurkową melodią Sowińskiego pt. „Do konika Kiejstutowego" ze wzmianką, że słowa pochodzą od Adama Mickiewicza.

Kraków. *Stanisław Zetowski.*

Redakcja „Ruchu Literackiego": Warszawa, ul. Kromera 4—18.
Administracja: Warszawa, Instytut Wydawniczy „Bibljoteka Polska"
Nowy Świat 23-25. Tel. 27002.

REDAKTOR: PIOTR GRZEGORCZYK

Drukiem Zakładów Graficznych „Bibljoteka Polska" w Bydgoszczy